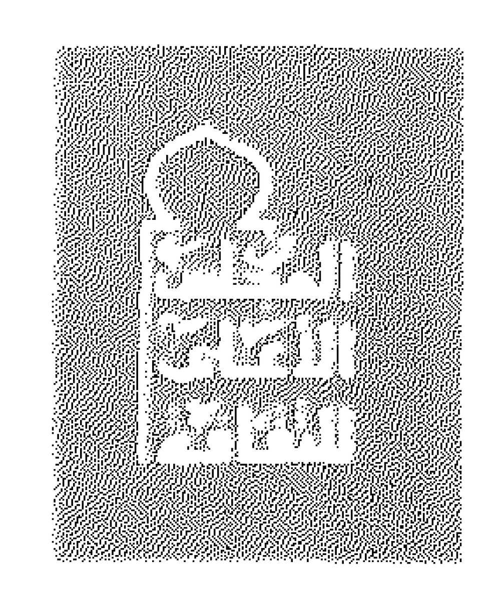
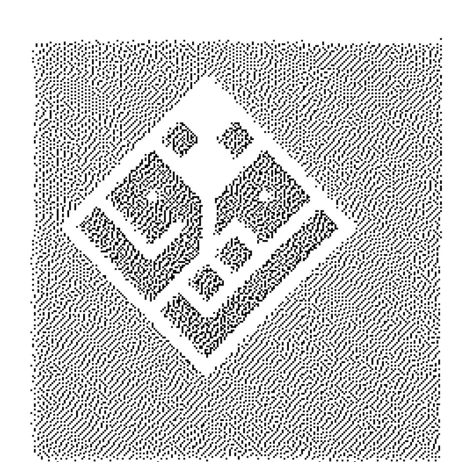
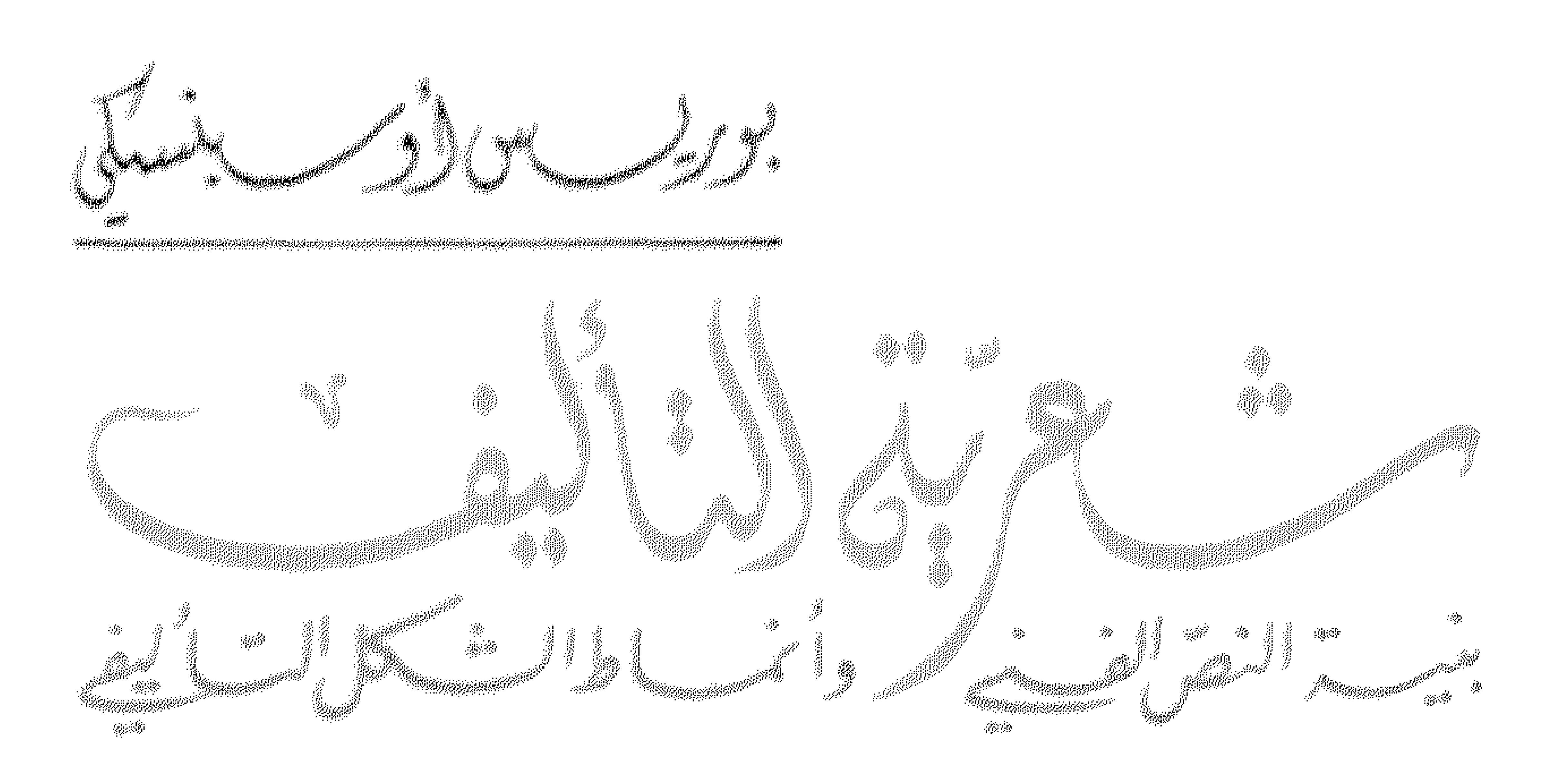






المشروع القومي للترجمة

79

ترجمة: سَعيد الغانمي و ناصر حَلاوي

المشروع القومى للترجمة

بوريس أوسبنسكى

شعرية التأليف

بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب :

Boris Uspensky :

A Poetics of Composition,

University of California Press, 1983 .

مقدمة الترجمة

ربّماكان كتاب « بيرسى لوبوك » : « صنعة الرواية » أوّل عمل منهجى اهتمّ بوجهة النظر فى الرواية . وتعنى وجهة النظر ، فى أبسط تعريف لها ، موقع الراوى أو المؤلف من الأحداث التى يتناولها . فالمؤلف (أو الراوى) ، كما هو معروف ، يستطيع أن يتناول شخصياته من الداخل ، ويستبطن وعيها ، ويستطيع أن يكتفى بوصف أفعالها من الخارج ، كما يستطيع أن يمازج بين الحالتين فيصف إحدى الشخصيات من الداخل ، وباقى الشخصيات من الخارج . وهناك احتمالات أخرى . والقص ، شأنه شأن أية ظاهرة اتصالية ، يفترض وجود ركنين أساسيين هما المتكلم والمستمع ، أو بعبارة أدق : الراوى والمروى له . وتختلف شخصية الروائى عن الراوى ، لأنّ الروائى إنسان فعلى من لحم ودم ، أمّا الراوى فشخصية تخييلية ، أو كما يقول رولان بارث : « ورقية » ، يفوّض لها الروائى الحديث عنه . ووجهة النظر فى السرد هى الزاوية التى ينظر منها الراوى إلى الأحداث والشخصيات ، أو هى المنظور الذى تروى من خلاله القصة ، فيحيط بالإطار السردى الذى يستعمله الكاتب سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب ، وسواء كان الراوى محدوداً أو عليماً . ولذلك ، كثيراً ما تُقارن وجهة النظر بعين آلة التصوير (أو الكاميرا) .

يُعتبر كتاب « **شعرية التأليف** » أهم وأوسع عمل فى النقد الحديث تناول وجهة النظر ، وقد بسط فيه المؤلف آراءه بتطبيقها على نصوص سردية وشعرية ومسرحية وتاريخية وتشكيلية وإعلانية وصحفية وغير ذلك ، مع إيلاء السرد ، بالطبع ، أهمية خاصة . وقد قَسّم المؤلف طرق مقاربة وجهة النظر إلى مستويات أربعة هى : المستوى الإيديولوجى (أو التقويمى) ، والمستوى التعبيرى (أو اللغوى) ، والمستوى الزمانى – المكانى والمستوى النفسى . وبالرغم من أن التصنيفات التى يقترحها المؤلف ، فى أنواع الرواة والرؤى ، ليست حصرية فلا يزال هذا التقسيم أساساً تقوم عليه المقاربات المختلفة لوجهة النظر . فى كتاب حديث صادر عام ١٩٩٣ بعنوان : « **اللغة والأيديولوجية ووجهة النظر** » ينصّ المؤلف پول سميسون ، أنه يتبنى هذا التقسيم . وكذلك فعلت قبله د . سيزا قاسم فى كتابها « **بناء الرواية** » .

يمكن لكتاب « **شعرية التأليف** » أن يقدم لنا عوناً كبيراً فى فهم كثيراً من أنظمة الاتصال العربية قديماً وحديثاً . ولقد استفدتُ منه شخصياً فوائد جلّى فى تحليل النصوص الشعرية والسردية معاً . ولأنّ المؤلف قد وضح تحليل النصوص السردية على أحسن وجه ، فسأكتفى هنا ببعض الاقتراحات التى اعتقد أنّ بمستطاعنا الانتفاع منها فى تحليل الأخبار التاريخية فى ضوء تحليله لوجهة النظر ، بادئاً بأبسط مستوياتها ، وهو المستوى الإديولوجى .

من المعروف أن المحدّثين والمؤرخين المسلمين والعرب أشترطوا عدالة الراوى لقبول روايته . وهو معيار أخلاقى يضمن لنا صدق الراوى ونزاهته ، وبالتالى تطابق وجهة نظره على المستوى الإيديولوجى مع النظرة الدينيةَ . ولو أخذنا ، تمثيلاً ، الروايات التاريخية الخاصة بمقتل الأمام الحسين بن على كما ينقلها الطبرى فى تاريخه عن « مقتل أبى مخنف » ، ولعلّه أقدم النصوص التى تؤرخ هذه الفجيعة المأساوية ، لتمثلت لنا حيرة المؤرخ فى كيفية تدوين الأحداث . فالمعروف فى حادثة كربلاء أنّ شهودها العدول قد تساقطوا شهداء جميعاً ، وهم الحسين وأهله وأتباعه ، ربمّا باستثناء ابنه العليل الإمام على زين العابدين ، الذى لا يمكن أن يكون قد شهد جميع الأحداث لمرضه أولاً ، ولسعة ساحة المعركة ثانياً . زمّان شهودها المزورون ، وهم الجيش الأموى، فلا يمكن الاطمئنان لمروياتهم ، أمّا لمشاركتهم الفعلية فى القتل ، أو لإخلاصهم بمبدأ الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . وفى هذه الحالة لابدّ من الشك فيما ينقلونه . لمعرفة أبى مخنف بهذه المفارقة ، فانه يلجأ إلى وسيلة سردية يتخلص بها . وتتمثل هذه الوسيلة فى أن يشهد راوٍ معين جزءاً من المعركة مع الجيش الأموى ، يرويه فيما بعد ، ثمّ يشعر بالندم لما يراه من كرامات أو يحسّ به من تأنيب ضمير ، فيتوب إلى الله وينسحب من ساحة المعركة . وسأسمّى هذا الراوى بالراوى « التواب » تماشياً مع مصطلحات ذلك العصر . هكذا يتولى راوٍ ثواب وصف جزء من المعركة فى مكان ما ، ثم ينسحب ليتولى راوٍ ثواب آخر وصفَ جزء اخر منها . ولذلك يتناوب الرواة التوابون فى مقتل أبى مخنف . وواضح أنّ تاريخية الراوى هنا ذات أهمية آيديولوجية كبيرة .

على المستوى التعبيرى ، يخص المؤلّف نظام التسمية باعتبار خاص ، ويرى أنّ كل تسمية تمثل موقعاً فى سياق معين من المسمٍّ بالمسمّى . ويستعرض تسميات نابليون المختلفة فى رواية « الحرب والسلم » لتولستوى . ويستشهد المؤلف بالنكتة الشهيرة عن تسميات نابليون بونابرت فى الصحافة الفرنسية قبل تسلمه العرش ، فحين كان نابليون فى طريقه إلى باريس كانت التسميات تزداد اعتدالا مع اقترابه . هكذا أطلقت عليه الصحافة : « وحش كورسيكا » و « غاصب العرش » .. الخ . وكان آخر خبر عند وصوله يقول : « جلالة الامبراطور يعود إلى باريسه المخلصة » .

يمكن تقديم أمثلة عربية كثيرة على نظام التسمية ، وانها تمثل وجهة نظر المسمٍّ بالمسمّى . جميل صدقى الزهاوى ، الشاعر العراقى المعروف ، كان اسمه فى الوثائق العثمانية « جميل صدقى زاده » ، وفى وثائق عهد الانتداب « جميل افندى الزهاوى » . وكان تلاميذه يسمونه « فيلسوف بغداد» ، وأعداؤه يسمونه « الزنديق » . ولا شك أنّ أترابه فى أزقة بغداد القديمة كانوا يسمّونه « جمّولى » ، مثلما هى عادتهم دائماً بالتدليل فى الأسماء . أمّا اسمه الحقيقى الكامل فهو جميل صدقى ابن مفتى بغداد محمد فيضى الزهاوى .

من التسميات التاريخية الاشكالية ، سنستشهد بتسمين متناقضين : تسمية محمد ابن الحنفية ، وتسمية زياد ابن أبيه .

نعرف عن محمد ابن الحنفية ، انه كان شخصية فريدة فى خصائصها الفروسية والأخلاقية المثلى ، وأنّ أمّه سبية حنفية تزوج بها الامام على بن أبى طالب ، وتختلف الروايات فى موعد الزواج . والثابت أنّ النسبة إلى الأم ، فى المجتمعات العربيّة قديماً وحديثاً ، تتضمن نوعاً من الشتيمة ، خصوصاً حين يكون الأب شخصية متميزة من طراز على ابن أبى طالب . وأرجح الظن أنّ هذه التسمية تمثل وجهة نظر أعدائيه من الزبيريين أو الأمويين فيه . وهنا يحق لنا أن نعيد النظر بنصوص كثيرة تحمل هذه التسمية ، لا يُعقل ، مثلاً ، أن يخاطبه الحسين فى وصيته المشهوره : « هذا ما أوصى به الحسين بن على بن أبى طالب إلى أخيه (المعروف بابن الحنفية) ان الحسين يشهد ... الخ » . لا يُعقل أن ينسبه الحسين لامه ، وهو يعرف قيمة أخيه ومنزلته . والتسمية كما قلنا وجهة نظر.

أمّا زياد ، فقد كانت أمه امرأة تحترف البغاء فى الجاهلية . ولم يُعرف له أب ينسب إليه ، لذلك نسب لمجهول : ابن أبيه لكن كفاءته لم تمنع عمر بن الخطاب ، وعلياً بن أبي طالب من توليته على فارس . وقبل بيعة الحسن بن على لمعاوية ، كان العداء شديداً بينه وبين معاوية . ولكى يتجنب معاوية هذا العداء ، فقد أدناه إليه ، وأشهد الشهود على أنه من صلب « أبى سفيان » وفى « أنساب الأشراف » للبلاذرى وغيره من المصادر تسميات كثيرة لزياد ، لاتختلف عن التسميات التى أطلقت على نابليون ، فهو « زياد بن سمية » و « زيادة ابن أبيه » ثم « الأمير زياد » ثمّ « زياد ابن أبى سفيان » و « أخو الخليفة » .

ليس فى نيتنا هنا الدخول فى تفصيلات الروايات التاريخية ، بل أردنا فقط التنويه على إمكانية الاستفادة من تحليل وجهة النظر فيها . والواقع أنّ وجهة النظر توجد فى أى نص يوجهه مرسل إلى متلقٍ . كمثال على ذلك ، لنتوقف عند الاعلان التالى : « التدخين ممنوع » . تحمل هذه اللافتة دلالات مختلفة فى سياقات مختلفة ، إذ اقرأتها ، مثلاً ، فى محطة تعبئة وقود ، فانّ وجودها طبيعى ، وهى تمثل وجهة نظر القانون ، ورغبته فى المحافظة على حياة المواطنين ، أمّا إذا قرأتها فى سيارة أجرة ، فانّ معناها سيتغير ، لأنك ستتساءل حينئذ: مَن الذى منعه ؟ القانون أم السائق؟ يكتب بعضهم العبارة برجاء متناقض : « التّدخين ممنوع لطفاً » ، ويبالغ بعضهم بتقديم الخبر على المبتدأ بوجوب بوليس : « ممنوع التدخين » ! هنا تؤكد العبارة على المنع ، وتدعى لصاحبه سلطة قاهرة ، أمّا العبارة الحيادية ، التى ينبغى أن توجد ، وأن لم توجد ، فهى : « نحن لا ندخن هنا لطفاً » .

هذه مجرد اقتراحات أولية قابلة للتطوير لاحقاً .

ويحسن بنا الآن أن نتحدث عن المؤلف .

ولد بوريس أوسبنسكى عام ١٩٣٧ . وتخرج من جامعة موسكو بشهادة فى البنيوى علم اللغة العام المقارن . وقد طبعت رسالته فى التصنيف للغات عام ١٩٦٥ ، وترجمت إلى الانجليزية بعنوان : « مبادىء التصنيف البنيوى » (هانغ ، موتن ١٩٦٨) . ودرس فى رسالة الدكتوراه الأوجه الاجتماعية – اللغوية فى الأصوات ، وعلى وجه التحديد ، تاريخ اللفظ كما مارسته الكنيسة الروسية التقليدية ، وعلاقته بتاريخ الأدب الروسى .

عام ١٩٦١ درس أوسبنسكى فى جامعة كوبنهاجن فى معهد اللغة والأصوات بأشراف لوى هلمسليف ويورغنسن . ومنذ عام ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥ انصرف أوسبنسكى لدراسة اللغات الأفريقية ، فى معهد اللغات الأفريقية فى أكاديمية العلوم السوفيتية . وكان من نتائج ذلك إصدار كتاب « تصنيف اللغات الأفريقية » بتحريره فى ١٩٦٦ . ومنذ ١٩٦٥ انضمّ أوسبنسكى إلى أعضاء هيئة التدريس فى جامعة موسكو ، وصار يحاضر فى تصنيف اللغات ، وتاريخ الأدب الروسى .

يعود تاريخ ارتباط أوسبنسكى بالسيمياء الروسية إلى عام ١٩٦٢ ، حين عقدت ندوة موسكو فى التحليل السيميائى . وفى ذلك العام شارك أوسبنسكى فى بعثة استكشاف إلى سيبريا لدراسة لغة شعب « كيت » Ket وثقافته . وأسفرتْ تلك البعثة عن التقاء مجموعة من الباحثين الشباب الذين كوّنوا النواة لما اشتهر فيما بعد باسم المدرسة الروسية فى السيمياء البنيوية ، ولا سيمّا بعد أن انضمَّ إلى تلك المجموعة الناقد الروسى الكبير ، صديق أوسبنسكى وزميله ، يورى لوتمان ، عام ١٩٦٤ . ومنذ ذلك الحين تواترت الندوات والمنشورات التى أصبحت منبراً للتبادل الثقافى ، وعلامة على خصب السيمياء الروسية .

نشأ أوسبنسكى فى مناخ السيمياء الروسية المعاصرة ، وتتضح فى أعماله آثار علم اللغة البينوى عند دى سوسير ، ومدرسة براغ ، وجاكوبسن وثروبتسكوى . أما أسلافه المباشرون فى الدراسات الأدبية فباختين وفولشينوف وثنيانوف وايخنباوم .

قدّم أوسبنسكى دراسته الأولى عن وجهة النظر فى أثناء الندوة الصيفية التى عقدت فى كاريكو (استونيا) فى حزيران ١٩٦٦ ، ثمّ نشرت بعنوان (بنية النص الفنى وأصناف التأليف) . فى هذه المرحلة كان أوسبنسكى قد أوجز المستويات المختلفة لتجلى وجهة النظر . لكنه حصر تحليله ، أساساً ، بوجهة النظر على المستوى التعبيرى . مع ذلك يذكر أوسبنسكى بوضوح فى مقالة عام ١٩٦٦ الاتجاهين اللذين يمكن أن يسلكهما تحليل وجهة النظر : الأول ، استقصاء وجهات النظر فى عمل مفرد، والثانى ، المقارنة بين وجهات النظر فى مختلف الفنون . ويذكر بجرأة أكثر مما تبدو فى عمله اللاحق أنه فى العمل الواحد « حين يتم الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى ،

ومن نمط وصف إلى أخر ، فيجب أن يكون هناك انسجام وتناغم ونظام يمتاز به العمل، يسمح لنا أن نعثر فى آخر المطاف ، على *الايقاع الداخلى للعمل موضوع البحث* » .

يقترح كتاب « شعرية التأليف » فى عنوانه الفرعى « أنماط الشكل التأليفى » أن يكون تحليلاً بلاغياً يصف ويصنف الاعراف والتقاليد التى تتخذ بها مختلف المواقف من خلال وجهة النظر . وقد نشر الكتاب فى طبعته الروسية الأولى عام ١٩٧٠ كجزء أول فى سلسلة عنوانها « دراسات سيميائة فى نظرية الفن » . وتبعه فيما بعد كتاب يورى لوثمان : « بناء النص الفنى » . واعتمدنا فى ترجمته إلى العربية على الطبعة الصادرة عن مطبعة جامعة كاليفورنيا ، علم ١٩٧٣ ، بترجمة ڤالنتينا زاڤارين وسوزان وتغ . وهى طبعة أضاف إليها المؤلف أكثر من خمسين إضافة جوهرية .

لقد أوضح المؤلف استعمال جهازه الاصطلاحى ، لكنّه لم يُشرْ إلى كلمة (تأليف) برغم إلحاحه المتكرّر عليها . تنتمى كلمة تأليف composition إلى التراث الباختينى . وتستعمل فى المعنى اللغوى العادى لتؤدى دلالة الانشاء والتكوين والتركيب فى النصوص الأدبية والموسيقية ، ودلالة النظم فى النصوص البلاغية ونحسب أنّ المؤلف قصد بها الايقاع الداخلى لبناء العمل ككل ، ومن هنا فهى تنطوى على جميع هذه الدلالات .

بقيت كلمة أخرى لابدَّ من إضافتها . فى آخر مقدمة الترجمة الانجليزية ، يتقدم المترجم زافارين بالشكر للمؤلف لما بذله من جهد فى مراجعة المخطوطة ، ولجامعة كاليفورنيا التى قبلت الكتاب كجزء من رسالة الدكتوراه ، ومكّنته من السفر إلى موسكو ، وإلى غير هؤلاء كثيرين . من ناحيتنا ، نحن مترجمى الكتاب إلى العربية ، لقد استحثّنا أصدقاء كثيرون ، وفعلاً لم ندخرْ وسعاً فى ترجمته . وفرغنا منها فى أواخر الثمانينات . غير أنّ سوء الحظ الذى لازم الكتاب جعله يضيع مراراً ، وجعلنا نعيد ترجمته أيضاً ، ولولا الكرم الذى أبداه المجلس الأعلى للثقافة ، مؤسسةً ، والدكتور جابر عصفور ، شخصاً ، لظلَّ يلازمنا الشعور بالأسى ، حين نقارن بين سياقين ثقافيين ولد فيهما الكتاب نفسه .

سعيد الغانمى

المقدمة :

وجهة النظر بوصفها مشكلةً تأليفيةً

وجهة النظر فى مختلف الأشكال الفنية :

إن دراسة القوانين التى توجه أنماط التأليف وحرية اختيار صياغة العمل الفنى هى واحدة من أكثر المشكلات حيوية فى التحليل الجمالى . مع ذلك ، لم تتطور قضايا التأليف تطوراً كافياً حتى الآن . ويمكن للمنهج البنيوى فى دراسة الأعمال الفنية أن يقدم أكثر من إسهام فى هذا المجال . وعلى الرغم من أن بنية العمل الفنى كانت موضوع نقاشات مستفيضة ، فإنّ مصطلح « البنية » أو البناء مازال بحاجة إلى تعريف . فلا تقدم الكلمة ، فى أغلب الحالات ، غير مماثلة غائمة بأنواع البنى أو الأبنية المعروفة فى العلوم الطبيعية ، فى حين أنّ الطبيعة الخاصة بهذه المماثلة مازالت غير واضحة . وقد تكون هناك عدة مقاربات لصياغة بنية العمل الفنى ، ونعتزم فى هذه الدراسة أن نتأمل فى إحدى هذه المقاربات - وتلك هى المقاربة المتصلة بمحددات وجهات النظر التى يُدار من خلالها السرد (أو فيما يخص فنّ التصوير موقع الرؤية الذى يتم تشكيل الصورة منه) ، والتى تهدف إلى استقصاء تعالق وجهات النظر وتداخلها فى مختلف جوانبها .

وهكذا ، فإنّ هذه الدراسة تركز على مشكلة وجهة النظر ، وهى ليست مشكلة مركزية بالنسبة لتأليف العمل الفنى حسب ، بل إنها مشكلة تشترك فيها مختلف الفنون .

فوجهة النظر تخص كلَّ فنٍّ يرتبط مباشرة بعلم الدلالة ؛ أى الفنون التى تعنى بتمثيل بعض أجزاء الواقع معروضاً بصفته دلالة مطابقة . بالرغم من أنها تظهر بأشكال متعددة فى مختلف الفنون (الأدب ، الرسم ، الفلم ، المسرح) .

تتصل مشكلة وجهة النظر اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنية التى تمتلك مستويين : مستوى التعبير ، ومستوى المضمون (أى التمثيل والممثَّل) ، وسوف نُسمِّى هذه الفنون « التمثيلية »[1] . ومن ناحية أخرى ، فهى لا تتصل اتصالاً مباشراً - بل قد تهمل - بالأشكال الفنية التى تتضمن النحو ، لا الدلالة ، بصورة كبيرة . فالرسم التجريدى ، والموسيقى اللاوصفية ، والنحت والزخرفة ترتبط مباشرة بالنحو ، ويرتبط النحت بالتداولية أيضاً .

وترتبط وجهة النظر فى الرسم والفنون البصرية الأخرى ارتباطاً مباشراً بالمنظور perspective [2] . ويفترض المنظور الخطى liner perspective ، الذى هو مفهوم معيارى فى الرسم الأوربى منذ عصر النهضة ، وجهة نظر راسخة مفردة ، أو موقعاً ثابتاً لاحركة فيه يتم منه تصوير الموضوع والنظر إليه . مع ذلك ، فإن المنظور الخطى ، كما لاحظ العديد من مؤرخى الفن ، لايمكن عدّه قانوناً لا يُنتهك ، فقد خرج عليه وانحرف عنه عدد كبير من فنانى عصر النهضة ، ومابعد عصر النهضة ، ومنهم مبدعو نظرية المنظور [3] . بل إنَّ ماهو أكثر أهمية ، ان الكتب المدرسية عن المنظور

كانت توصى فى بعض الحالات بانتهاك القاعدة لتحقيق درجة أعلى من الانسجام مع الطبيعة فى التمثيل (٤) . وحين ينحرف الفنّان عن المنظور الخطى الراسخ ، يستعمل مواقع رؤية ، أو وجهات نظر متعددة .

وتعدد وجهات النظر هو سمة خاصة بفن القرون الوسطى ، ولاسيّما فى الظاهرة المعقدة التى نسميها بالمنظور المقلوبinverse (٥) .

ففى الفنون البصرية ، تعنى قضية وجهة النظر (أو موقع الرؤية) مباشرة برسم الخطوط وإيضاحها . وترتبط أيضاً بالمشكلة الخاصة بالجمع بين وجهة نظر المراقب الداخلى (الذى يحتلّ مكانه فى داخل العالم المَمثّل) ، وبين وجهة نظر المراقب الخارجى (الذى يحتل مكانه خارج العالم الممثل) ، وفى التفريق بين تأويل الأشكال بالاعتماد على أهميتها الدلالية وغيرها .

وفى الفلم ترتبط وجهة النظر بالمونتاج (٦). ويتضح استعمال وجهات نظر متعددة من بناء الفلم . فالعناصر الشكلية لتأليف الإطار – مثل اختيار الخلفية ، والتركيز على سياق بصرى ، وحركة آلة التصوير فى مختلف الاتجاهات ، تعتمد اعتماداً مباشراً على وجهة النظر ، وتخص وجهة النظر المسرح أيضاً ، وإن تكن أهميتها أقلّ أحياناً فى الأشكال الأخرى من الفن التمثيلى . ويتضح ما هو خاص فى الفن الدرامى فى هذا الجانب ؛ حين نقارن بين إدراك القارىء للمسرحية ، ولنفترض أنها إحدى مسرحيات شكسبير ، على أنها عمل أدبى خارج أدائها الدرامى ، وبين إدراك جمهور المسرح لتلك المسرحية . وقد كتب ب . أ . فلورنسكى وهو يناقش هذه المشكلة : « حين يعرض شكسبير فى « هاملت » التمثيل المسرحى على القارىء ، أى مسرحية داخل مسرحية ، فهو يقدّم لنا عالم هذه المسرحية فى داخل المسرحية الثانية ، من خلال وجهة نظر جمهورها : كلاوديوس والملكة وهاملت وغيرهم . أمّا بالنسبة إلينا كجمهور (أو كقرّاء ، ب . أ .) .

فليست هناك مشكلة كبرى فى أن نتخيّل عالم الفعل الرئيسى فى « هاملت وفى داخله عالم مسرحية داخل المسرحية منفصلة عن الأولى ، ومكتفية ذاتياً ، ومستقلة عن عالم المسرحية الرئيسة . ولكننا فى أثناء الأداء المسرحى لهاملت نواجه مصاعب لا تقهر ؛ تلك هى أن المشاهد فى المسرح يرى المسرحية الداخلية من خلال وجهة نظره ، وليس من خلال وجهة نظر شخصيات المأساة ، أى أنه يرى بعينيه هو ، لا بعينى كلاوديوس مثلاً » (٧) .

إنّ احتمال أن يتبنى المشاهد وجهات نظر مختلفة ، يتوحّد بها مع الشخصيّة ، فيدركها من موقعه ولو مؤقتاً ، مسألة تنحصر فى المسرح أكثر منها بكثير فى الأدب (٨) . مع ذلك ، نعد مشكلة وجهة النظر ذات صلة بالمسرح ، على الرغم من أنها قد تكون ذات مدى أصغر مما فى الفنون الأخرى .

على سبيل المثال يمكننا أن نقارن بين المسرح المعاصر ، حيث يمكن للممثل أن يدير ظهره للجمهور ، وبين مسرح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ حيث كان الممثل ملزماً بمواجهة الجمهور دائماً . وكان الاعتقاد راسخاً أنه لايجب على ممثلين يخوضان حواراً وجهاً لوجه أن ينظرا إلى بعضهما أبداً ، بل كانا ملزمين بالنظر إلى الجمهور ، وقد نواجه هذا الاعتقاد كأثر من آثار النظام القديم بين حين وآخر فى الوقت الحاضر.

لقد كانت المحددات المكانية التى فرضتها تلك الاعتقادات على تصرف الشخصيات فوق المسرح مهمة جداً ؛ لدرجة أنها تحولت إلى قيود تكبل الترتيب البنائى للإخراج المسرحى (الميزانسين miseenscene) ، فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وتولدت عنها سلسلة من النتائج اللازمة . فمثلاً كان يجب على الممثل ذى الدور الفاعل أن يستعمل يده اليمنى ، ولذلك فإنّ الممثل الذى يؤدى دوراً فاعلاً فى القرن الثامن عشر كان يدخل من يمين الجمهور ، فى حين يكون موضع الممثل ذى الدور السلبى على اليسار . والأميرة ، مثلاً ، يجب أن تقف على اليسار . فى حين على منافستها ، وهى جارية وصيفة (يتطلب دورها الفاعل حركة أكثر) أن تدخل المسرح من اليمين . وهكذا يجد الممثل ذو الدور السلبى نفسه فى موقع أكثر تميزاً ؛ حيث يستطيع أن يبقى ساكناً نسبياً ، ودون أن يكون ملزماً بالاستدارة إلى الجانبين أو بإدارة ظهره إلى الجمهور . وكقاعدة ، فإن هذا الموقع يحتله الممثل الذى يؤدى دوراً وظيفياً دالاً فى المسرحية . ونتيجة لهذا الاعتقاد – فإنّ توزيع الشخصيات على المسرح فى أوبرا القرن الثامن عشر كان – أيضاً – مرتباً على وفق قوانين راسخة لا تتزعزع . فحين يقف المشاركون فى مسرحية قوساً على واجهة المسرح كانوا ينتظمون حسب ترتيب هرمى نازل من يسار الجمهور إلى يمينه ، فيحتل البطل الموقع الأول من اليسار، ثمّ تليه الشخصية الثانية فى الأهمية ... وهكذا دواليك [٩]. غير أنّ هذا التوزيع أمام الجمهور الذى كان سمة إلى حدّ ما من سمات المسرح منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر ، لم يكن معمولاً به فى أشكال الدراما الأقدم ، بسبب الموقع المختلف أساساً الذى كان يحتله الجمهور فى المسرح . وتوضح الأمثلة أنّ المسرح المعاصر يأخذ بنظر الاعتبار دائماً وجهة نظر المشاركين فى الفعل على خشبة المسرح ، فى حين أن مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر كان يهتمّ بدرجة أكبر بوجهة نظر الجمهور . وقد يمكن الجمع بين الموقفين بالطبع (كما تمّ الجمع بين وجهتى النظر الداخلية والخارجية فى الرسم) .

وأخيراً ، فإنّ مشكلة وجهة النظر ذات أهمية خاصة فى الأدب وسيشكل هذا البحث موضوع هذه الدراسة الرئيسى . ففى الأدب كما فى الفلم ، نجد استخداماً واسعاً لتقنية المونتاج ، ففى الأدب كما فى الرسم ، قد تكون هناك وجهات نظر متعددة (داخلية وخارجية بالنسبة إلى العمل) ، وبين الأدب والدراما ثمة مشابهات كثيرة من

ناحية التأليف . وبالرغم من هذه المشابهات ، فإنّ للأدب طرائق خاصة يحلّ بها مشكلة وجهة النظر .

إذن ، فنحن محقون فى تصور نظرية عامة فى التأليف تدرس القوانين التى توجه النظام البنائى للنص الفنى ، والتى يمكن أن تنطبق على مختلف الفنون . ونحن نستعمل المصطلحين (نص) و (فنى) بمعناهما الواسع - هنا - الذى لا يحصرهما بالفنون التى تعتمد اللغة وسيطاً وحسب . فالمقصود من كلمة (فنى) المعنى الذى تشيرإليه كلمة artistic فى الإنجليزية . إمّا كلمة (نص) Text فتدلّ على أىّ توالٍ منظّم دلاليًا فى الإشارات . وبشكل عام فإن عبارةٍ (النص الفنى) شبيهة بعبارةٍ (العمل الفنى) ويمكن استعمال كلتيهما بمعنى ضيّق حين نحصرهما فى الأدب فقط ، أو بمعنى واسع . وسوف نعيّن الاستعمال المحدد حين لا يكون واضحاً من السياق .

فضلاً عن ذلك ، فإنّ المونتاج (وهنا أيضاً نستعمل الكلمة بمعناها العام ، لا بالمعنى المحصور بفن السينما ، بل بما ينطبق على كل الفنون) يمكن النظر إليه من خلال توليد العمل الفنى (التركيب synthesis) ، أى أن « بنية » العمل الفنى يجب أن تعدّ نتيجة لعملية التحليل المعاكسة [١٠]. فمن المفترض أن بنية العمل الفنى يمكن وصفها باستقصاء وجهات النظر المختلفة (مواقع المؤلفين المختلفة التى يوجّه بها السرد أو (الوصف) ، وباستقصاء العلاقات بين وجهات النظر (تطابقها أو لا تطابقها ، والنقلات الممكنة من وجهة نظر إلى أخرى ، التى ترتبط بالمقابل بدراسة وظيفة وجهات النظر المختلفة فى النص) .

الأوجه الممكنة لتجلّى وجهات النظر فى الأدب

إن الهدف الرئيسى من هذه الدراسة هو أن نتأمّل أصناف اختيارات التأليف فى الأدب فى ما يخص وجهة النظر [١١] . نحن - إذن - معنيون فى أى أنماط وجهة النظر ممكن ، وما أنواع العلاقات التى تنشأ بينها ، وما وظائفها ، وغير ذلك [١٢] . وستتم ملاحظة هذه المشكلات على صعيد عام ، دون الاقتصار على مؤلف معين واحد ، برغم أن بعض أعمال المؤلفين ستتّخذ باستمرار مادةً إيضاحية ، غير أن موضوع هذه الدراسة الخاص لن يكون دراسة عمل مفرد معين .

إن النتائج التى تترتب على مثل هذه الدراسة تعتمد فى الدرجة الأولى على كيفية فهم وجهة النظر وطريقة تحديدها ، وفى الحقيقة يمكن اقتراح عدّة مقاربات ؛ فقد نعد وجهة النظر موقعاً أيديولوجياً أو تقويمياً ، وقد نعدّها موقعاً زمانياً ومكانياً لمن يصف الأحداث (أى الراوى الذى يثبت موقعه فى أحداثية زمانية ومكانية) ، وقد ندرسها من ناحية خصائصها الإدراكية ، أو ندرسها فى معناها اللغوى الخالص (كأن ترتبط مثلاً بظاهرة الخطاب شبه المباشر) .. وهكذا . وسوف نأتى إلى كل هذه المقاربات فى نقاشاتنا التالية ، وسوف نميّز بصورة -خاصة -فى تحليلنا الأدوار الدلالية الأساسية

التى تتجلى بها وجهة النظر بشكل عام ، ومستويات البحث التى يمكن تثبيت وجهة النظر بها ، وسوف نعيّن هذه المستويات بما يلائم أهداف بحثنا أى مستوى الأيديولوجيا ، ومستوى الصياغة التعبيرية ، والمستوى الزمانى والمكانى ، والمستوى النفسى (١٣). وسيكون كلّ مستوى من هذه المستويات موضوعاً لنقاش منفصل فى الفصول الأربعة الأولى من دراستنا هذه .

يتّسم التقسيم المقترح إلى مستويات ببعض الاعتباطية وتتطابق مستويات التحليل التى أوجزناها -هنا بشكل عام مع مختلف التجليات الممكنة لوجهة النظر . وبرغم أنّ هذه المستويات تبدو أساسية فى مقاربتنا ، فإنّ احتمال اكتشاف مستوى جديد لم تنطو عليه خطاطتنا غير مستبعد على الإطلاق . كما يمكن بالطبع تناول هذه المستويات تناولاً أكثر تفصيلاً وبطرق غير التى قدمناها بها هنا ، وتعدادنا للمستويات ليس حصرياً ولا يدّعى لنفسه أنه مُطلق ، ويبدو أن لا مفرّ من قليلٍ من الاعتباطية هنا .

وقد نعد المقاربات المختلفة لتمفصل وجهة النظر فى عمل فنّى (أى المستويات المختلفة لبحث وجهة النظر) متطابقة مع الصُعد المختلفة فى تحليل بنية العمل . بعبارة أخرى ، تتطابق المقاربات المختلفة لتمفصل وجهات النظر وثباتها فى عمل فنى مع مختلف الطرق فى وصف بنية العمل ، وهكذا قد تكون فى صُعد الوصف المختلفة بنى متنوعة متمفصلة للعمل نفسه ، بنى ربّما لا تتطابق بالضرورة بعضها مع بعض ، وسوف نعطى بعض الأمثلة على لا تطابق البنى على مختلف الصُعد فى العمل الفنى المفرد فيما بعد .

ستركز دراستنا على الأعمال الأدبية ، لكنها ستنطوى- أيضاً -على ظواهر التخوم مثل بعض كتابات الصحف ، والنكات والأحدوثات وغيرها . وسيكون هناك نوعان من التوازى فى الكتاب . فمن ناحية ، سنقيم توازياً بين الرسم ومختلف أشكال التمثيل الفنى فى مجرى دراستنا . وفى الفصل الختامى سنقدم بعض التعميمات والمحاولات لتأسيس أنماط التأليف المشتركة الشائعة . وفى ناحية أخرى ، سنركز على العلاقة بين الأدب وممارسة الكلام اليومى ، وعلى مدى نقاشنا سنؤكد على المماثلات بين أعمال الأدب الفنى والممارسات اليومية فى القص والكلام .

وإذا كانت التوازيات بين الفنون تشهد على عالمية قوانين التأليف وكُلّيّتها ، فإنّ الارتباط بين الأدب والكلام اليومى يثبت طبيعة هذه القوانين ، وهذه الحقيقة ، بالمقابل، قد تلقى ضوءاً على تطور مبادىء التأليف .

بالإضافة إلى ذلك ، فحيثما نشير إلى ترادف وجهات النظر ، فسوف نحاول أن نضرب الأمثلة التى توضح هذه الترادفات بجملة واحدة ، لإظهار إمكان انطواء الجملة - بصفتها وحدة التحليل الصغرى - على تنظيم تأليفى خاص .

وستتضح الأطروحة التى نقدمها فى هذا الكتاب ، مستعينين بالوسائل الموجزة أعلاه ، بالإشارة إلى عدد من المؤلفين ولا سيّما تولستوى ودوستويفسكى . مع ذلك ، سنحاول عرض مختلف الوسائل التأليفية في العمل نفسه ، فى سبيل إظهار مقدار التنوع الكبير لمبادىء التأليف التى توجد معاً فى عمل مفرد ، وتقدم رواية « الحرب والسلم » عوناً لنا فى هذا الغرض .

هوامش المقدمة :

(١) يمكن ربط وجهة النظر بظاهرة التغريب ، وهى إحدى الوسائل الأساسية فى التمثيل الفنى (انظر الفصل السابع لمناقشة هذه الوسيلة) . وحول التغريب ودلالته، انظر شكلوفسكى **« الفن تقنية »** ، بتروغراد ، ١٩١٩ ، . وأيضاً كتابه **« نظرية النثر»**، موسكو – ليستفراد ، ١٩٢٥ ، . ويقتصر تناول شكلوفسكى لهذه الوسيلة الفنية على الأدب فقط ، غير أن ما يقترحه قابل للتعميم على جميع الفنون التمثيلية .

(٢) هذه الملاحظة مهمة للنحت فى الأقل . ودون أن نتوسع فى هذه التقنية ، سنلاحظ أن وجهة النظر لا تزال ذات صلة بالفنون التشكيلية .

(٣) التمسك الثابت بقانون المنظور المباشر أو الخطى (الهندسى) : صفة تتميز بها أعمال المبتدئين وأعمال القيمة الفنية الهابطة .

(٤) رانيان ، **الهندسة الوصفية « المنظور»** ، بتروغراد ، ١٩١٨ ، ص ص ٥٨ ، ٧٠ ، ٧٥ – ٧٩ .

(٥) زيغن ، **لغة الأعمال التصويرية** ، موسكو ، ١٩٧٠ ، وتتضمن مقدمة هذا الكتاب المراجع الكاملة تقريباً لمناقشة هذه المشكلة .

(٦) حول المونتاج ، انظر : أعمال ايزنشتاين : **الأعمال المختارة** موسكو ، ١٩٦٤ – ١٩٧٠ ، الأجزاء ١ – ٦ .

(٧) فلورينسكى ، **التحليل المكانى فى الأعمال الفنية التمثيلية** ، وبهذا الصدد قارن ملاحظات باختين حول « التأطير المونولوجى » الضرورى فى الدراما فى كتابه « **قضايا الشعرية عند دستويفسكى** » ، موسكو ، ١٩٦٣ ، [الترجمة العربية : **قضايا الفن** الإبداعى عند دستويفسكى ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ١٩٨٦] .

(٨) على هذا الأساس ، يصل فلورينسكى إلى النتيجة الجذرية القائلة أن المسرح أدنى فى الفنون الأخرى .

(٩) انظر : غفوزديف **أهداف تاريخ المسرح ونتائجه النهائية** ، بتروغراد ، ١٩٢٤ ، ص ١١٩.

(١٠) ويمكن إجراء مماثلات مباشرة – هنا – بالنماذج التحويلية للتأليف أو التركيب ، والنماذج التحليلية فى اللسانيات المعاصرة .

(١١) كان باختين أول من دشّن دراسة وجهة النظر فى الأدب الروسى مع ڤولوشينوف (الذى تشكلت أفكاره تحت تأثير مباشر فى باختين) وفينوغرادوف وغوكوڤسكى . وقد أوضح هؤلاء الباحثون صلة القربى التى تربط مشكلة وجهة النظر بالأدب ، واقترحوا بعض الطرق لمقاربة تحليلها . مع ذلك ، فقد كانت تأملاتهم فى هذه القضية فى الغالب جزءاً من دراسة أكبر ، وهى البحث فى التعقيد الكلى للمشكلات المتعلقة بجميع أعمال مؤلف واحد بذاته ، فلم يكن تحليل وجهة النظر هدفهم الشاغل ، بل كان فى الحقيقة أحدث الوسائل التى قاربوا بها المادة الموضوعية فى أيديهم ، ولأنّ مناهجهم كانت مهيّئة للاهتمام بالقضايا الأكبر فى كلّ المواد التى درسوها ، ولأنّ التحليل المعمّق لوجهة النظر لم يكن بالأمر المهمّ مباشرة فى بحوثهم ، فإنّ تصورهم عن وجهة النظر لم يُصَغْ صياغة دقيقة دائماً ، وكثيراً ما تأخذ الكلمة عندهم معانٍ متعددة فى وقت واحد . وفى هذه الدراسة ، كثيراً ما أُشير إلى هؤلاء الباحثين . لقد توصلت إلى بعض التعميمات مما استخلصته من نتائج تحليلهم النقدى ، وحاولت إكمال عملهم . بالاضافة إلى هذا ، فقد حاولتُ إبراز أهمية وجهة النظر فى تحقيق الوظائف التأليفية المختلفة فى العمل الفنى ، وربطت حيثما أمكن الربط بين الأدب والأشكال الفنية الأخرى .

(١٢) بهذا الصدد – وبالاضافة إلى أعمال النقاد الروس المذكورين أعلاه – انظر : فريدمان ، Die Rolle des Erzählers in der Epic ، لايبزنج ، ١٩١٠ ، وأيضاً أبحاث نقاد الأدب الأمريكيين الذين استمروا فى تطوير أفكار هنرى جيمز . فريدمان : **وجهة النظر فى السرد** ، تطور المفهوم النقدى PMLA 70 (١٩٥٥) ، وانظر – أيضاً – مصادر فريدمان فى مقالته المذكورة .

(١٣) يقترح غوكوڤسكى اجراء تمييزات بين وجهات النظر النفسية والايديولوجية والجغرافية . غوكوڤسكى ، **الواقعية عند غوغول** ، موسكو ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠٠ .

الفصل الأول
وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي

سننظر – بادىء ذى بدء – فى أكثر جوانب وجهة النظر أهمية ، وهو الجانب الذى يتجلى على الصعيد الذى يمكن أن نسمّيه بالإيديولوجى أو التقويمى Evaeuative (إذا فهمنا من التقويم نظاماً عاماً لرؤية العالم تصورياً) وهذا الصعيد أقلّ خضوعاً للصياغة الشكلية ، لأنّ التحليل فيه يعتمد – إلى حد ما – على الفهم الحدسى . ولهذا ، سنعنى فى تحليلنا أساساً بالجانب التأليفى لوجهة النظر على هذا المستوى . فنحن نهتم بهذه المشكلة : وجهة نظر مَنْ يتبنّاها المؤلف حين يقّوم العالم الذى يصفه ويدركه آيديولوجيا [1] . وجهة النظر هذه ، سواء أكانت مستترة أم مصرّحاً بها ، قد تنتمى للمؤلف نفسه ، أو تكون جزءاً من المنظومة المعيارية للراوى ، بمعزل عن المؤلف (وربّما فى صراع مع معياره) ، أو تنتمى لإحدى الشخصيات . ويمكن تضنمين تأليف النص عدداً من وجهات النظر الإيديولوجية المختلفة . وحين نتحدث عن نظام الأفكار التى تشكّل العمل ، فنحن نتحدّث عن البنية التأليفية العميقة له ، فى مقابل البنية التأليفية السطحية التى يمكن تتبعها على الصعيد النفسى ، أو الصعيد المكانى – الزمانى ، أو الصعيد التعبيرى .

ومن خلال الممكنات التأليفية ، فإنّ أبسط حالة (وأسهلها منالاً عندنا) تحدث حين يجرى التقويم الإيديولوجى من وجهة نظر مفردة مهيمنة[2] . ووجهة النظر المفردة المهيمنة هذه تطغى على الأخريات فى العمل ، حتى إذا ظهرت وجهة نظر أخرى لا تتفق مع وجهة النظر المهيمنة (مثلاً ، حين تتطلب بعض الوقائع الاحتكام إلى وجهة نظر إحدى الشخصيات) ، فإنّ هذا الحكم سوف يعاد تقويمه من أكثر المواقع هيمنة ، والذات المقوّمة (أو الشخصية) سوف تُكوّن ، مع نظام أفكارها ، الموضوع الذى يقوّم من وجهة نظر أعمّ .

فى حالات أخرى ، قد نلاحظ تغييرات محددة فى موقع المؤلف على المستوى الإيديولوجى . وبالتالى يمكننا أن نتحدث عن حضور النظرات التقويمية المتعددة . فمثلاً حين يتمّ تقويم الشخصية (س) فى عمل ما من موقع الشخصية (ص) . وبالعكس ، فقد يمكن إدماج الموقفين التقويميين (الإيديولوجيين) المختلفين عضوياً فى نص المؤلف ، فيدخلان معاً فى علاقات متعددة ، وهذه الحالات أكثر تعقيداً، من الناحية التأليفية ، ولذلك سنوليها أهمية أكبر .

لنعدْ ، كمثال ، إلى رواية ليرمونتوف (**بطل من هذا الزمان**) ليس من الصعب معرفة أن الأحداث والشخوص التى تؤلف موضوع السرد فيها ، يتم تقديمها بحسب رؤى للعالم كثيرة ومختلفة تماماً . بعبارة أخرى ، هناك وجهات نظر آيديولوجية كثيرة تشكّل معاً نظاماً بالغ التعقيد من العلاقات .

إن الشخصيه الرئيسية (بتشورين) تنكشف لنا ، ليس فقطْ من خلال نظامها التقويمى الخاص ، بل من خلال النظام التقويمى للمؤلف (أو الراوى) أيضاً ، ومن وجهة نظر إحدى الشخصيات ، وهو النقيب المحنك مكسيم مكسيمتش ، بينما يتم تقيم شخصيات أخرى (غروشنتكى ، مثلاً) من خلال وجهة نظر (بتشورين) وعدد من الشخصيات الأخرى فنظرات الشخصيات يمكن أن تمتزج وتتقاطع ، فيكون مكسيم مكسيمتش بمثابة حامل لكشف نظرة الشعب إلى العالم التى هى ساذجة وبسيطة ، وهو موقع آيديولوجى مناهض لموقع بتشورين ، ولكنه يتوافق فى الأساس مع مواقع الشعب القوقازى (بيلا ، مثلاً)[٣] . ويشترك نظام قيم بتشورين – إلى حد كبير – مع قيم صديقه الدكتور فرنر . وفى كثير من المواقف تتطابق المواقع الإيديولوجية للشخصيتين وفى النظام التقويمى عند مكسيم مكسيمتش يتشابه بتشورين وغروشنتسكى ، فى حين يختلفان فى نظام بتشورين نفسه ، ذلك أنَّ موقع غروشنتسكى مقابل لموقعه ، وهكذا . ففى داخل السرد تفترض هذه النظم التقويمية المختلفة علاقات محددة بعضها ببعض ، وتشكل تصميماً معقداً من التناقضات والتطابقات ، فتتوافق بعض وجهات النظر ، ويكون تطابقها من خلال وجهة نظر ثالثة ، ويتوافق بعضها فى مواقف معينة (إذْ يتم تحييد التناقض فى هذه الحالة) ، لكنها تتغاير فى مواقف أخرى . أمّا بعضها الآخر فيتم التفريق بينها باعتبارها وجهات نظر متقابلة (من خلال وجهة نظر ثالثة أيضاً) وهكذا .. إنّ نظام التعالقات – الذى تتم إقامته بهذه الطريقة – يمكن اعتباره البنية التأليفية للعمل الأدبى على المستوى المقابل لها .

يبدو أن (**بطل فى هذا الزمان**) تمثّل حالة أوّلية جداً ، حالة ينقسم فيها العمل إلى فصول متفرقة ، يروى كل فصل فيْها أحد الأبطال ، وبذلك يتم تقديمه من خلال وجهة نظر مفردة . أمّا فى الرواية ككل ، فانّ القيمة المشتركة تلتحم بمادة الموضوع وتتحد بها فى كل فصل[٤] . مع ذلك ليس من الصعب تصوّر حالات أكبر تعقيداً ، حيث لا يتوزع التلاحم المشابه فى وجهات النظر المختلفة فى العمل على فصول متفرقة ، بل يمثل سرداً واحداً موحّداً .

وإذا لم تكن وجهات النظر المتنوعة متفاوتة المراتب ، بل تُقدَّم كأصوات آيديولوجية متساوية فى الأساس ، فإن دينا سرداً متعدد الأصوات (بوليفونياً). وكان مفهوم تعدد الأصوات (البوليفونى) قد طرحه فى دراسة الأدب ، ميخائيل باختين ، الذى أوضح

أن أفضل مثال على البناء المتعدد الأصوات يتوفَّر فى أعمال دوستويفسكى[٥] . ولغرض مناقشة وجهة النظر ، يمكن تعريف تعدد الأصوات من خلال المتطلبات الأساسية الآتية :

(أ) يحدث تعدد الأصوات حين تحضر وجهات نظر مستقلة متعددة فى داخل العمل ، وتوضح كلمة (بوليفونى) التى تعنى تعدد الأصوات نفسها .

(ب) يجب أن تنتمى وجهات النظر فى العمل المتعدد الأصوات مباشرة إلى الشخصيات المشاركة فى الأحداث المروية (فى الفعل) . بعبارة أخرى ، يجب ألاَّ يوجد موقع آيديولوجى مجرد خارج شخصيات الشخوص[٦] .

(جـ) بدراسة تعدد الأصوات ، نأخذ بالاعتبار وجهات النظر التى تتجلى على مستوى الإيديولوجيا فقط ، فهى تنكشف فى الأساس فى الطريقة التى يقوِّم بها الشخوص (حاملوا المواقع الإيديولوجية) العالم المحيط بهم .

وتقدم لنا أعمال دوستويفسكى مثالاً على العمل المتعدد الأصوات . كتب باختين: « المهم بالنسبة إلى دوستويفسكى لا مَن يكون بطله فى العالم ، بل بالدرجة الأولى ما الذى يُكَوِّنه العالم بالنسبة إلى البطل ، وما الذى يُكَوِّنه هو بالنسبة إلى نفسه ذاتها » . ويمضى باختين فى حديثه عن دوستويفسكى قائلاً : « أنَّ تلك العناصر التى تتكون منها صورة البطل تتألف لا من ملامح الواقع - البطل نفسه والواقع الحياتى الذى يحيط به - بل الدلالة التى تنطوى عليها هذه الملامح بالنسبة إلى البطل نفسه ، وبالنسبة إلى وعية الذاتى »[٧] .

تعدد الأصوات ، إذن ، كما أوضحه باختين فى أعمال دوستويفسكى ، هو حالة ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الإيديولوجى [٨] .

المؤلف والراوى والشخصية كحاملين ضمنيين للنظرة الإيديولوجية ، ووظيفة الشخصية كحامل لوجهة النظر الإيديولوجية

ونحن نناقش وجهة النظر على المستوى الآيديولوجى ، من الضرورى أن نميِّز بين التقييمات التى تتم من مواقع مجردة (وتحديداً الخارجية عن العمل[٩]) ، وبين التقييمات التى تتم من موقع الشخصية الممثِّلة مباشرة فى العمل . وفى كلتا الحالتين ، يمكن أن يكون هناك موقع آيديولوجى مختلف أوأكثر فى العمل نفسه . أو قد يكون هناك تناوب بين وجهة نظر شخصية معينة ، ووجهة نظر المؤلف المجردة .

ومن الضرورى أن نوضح نقطة هنا ، فحين نتحدث عن وجهة نظر المؤلف - هنا أو فى أى مكان آخر - فإننا لا نقصد رؤية المؤلف للعالم عموماً مستقلة عن عمله ، بل نقصد وجهة النظر التى يتبناها لتنظيم السرد فى عمل معين ، فضلاً عن هذا ، فانَّ المؤلف قد يتحدث عن قصد بصوتٍ آخر غير صوته الخاص (كما فى المونولوجات

المؤسلبة Stylized Menolgue المتمثلة فى الـ skaz) ، وقد يُغيّر وجهة نظره عدة مرات فى داخل العمل الواحد ، وقد يتبنّى مواقع متعددة ، أى أنه قد ينظر ، ويقوّم ما يراه من خلال وجهات نظر كثيرة فى وقت واحد .

وحين ينتمى التقويم الآيديولوجى فى عمل ما إلى شخصية معينة ، فانّ هذه الشخصية أما أن تكون شخصية مركزية أو ثانوية ، بل قد تكون عرضية ، والحالة الأولى واضحة تماماً ، لأن الشخصية الرئيسة فى العمل الأدبى يمكن أن تكون إمّا موضوعاً للتقويم (مثل أو نيفين فى رواية بوشكين « **يفغينى أو ينغين** » ، أو بازاروف فى « **الآباء والبنون** » لشور غينف) ، أو حاملاً له (مثل أليوشا فى « **الإخوة كارامازوف** » أو خاتسكى فى « **الويل فى الفطنة** » لغريبدو بيدوف) .

مع ذلك ، فانّ الحالة الثانية شائعة أيضاً ، فالشخصية الثانوية أو الصغيرة التى لاترتبط إلا عرضاً بالفعل ، قد تؤدى وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف ، وتظهر هذه الوسيلة باستمرار فى سرد الأفلام ، حيث تكون الشخصية التى تؤطر مسافتها التقويمية السرد ، أى المشاهد الخاص الذى يتشكل الفعل لأجله ، مقدّمةً فى داخل المشهد نفسه بصفتها متفرجاً عرضياً فى محيط الأحداث[١٠] . وإذا عدنا إلى الرم ، تمكننا الإشارة إلى الأساتذة القدامى الذين كانوا يضعون صورهم الشخصية قرب الإطار ، أى فى محيط المشهد المرسوم [١١] .

وفى كلتا هاتين الحالتين ، فإنّ الشخص الذى يصوّر الواقع و « يبعّده » من خلال وجهة نظره (وهو فى الأساس مشاهد المشهد) يُقدَّم من داخل العمل كشخصية عرضية فى محيط الفعل . وينبغى أن نشير هنا ، فيما يخص الأدب ، إلى أعمال الكلاسيكية الجديدة ، حيث غالباً ما يكون المحرّض على الفعل ، كالجوقة فى الدراما الإغريقية ، مشاركاً صغيراً فى الفعل ، وهو يؤدى وظيفتين : تأدية دور المشارك ، ودور المراقب الذى يُدرك الفعل ويُقوِّمُه [١٢] .

لقد كنّا نتحدث عن حالات عامة تكون فيها الشخصية فى عمل مُعين (سواء أكانت شخصية رئيسية أم ثانوية) حاملاً للتقويم الآيديولوجى ، لا حول موقف يقدّم فيه الفعل بكامله بصورة إدراكات وتقويمات لشخصية معينة . فربّما لا تشترك الشخصية فى الفعل (ويصحّ هذا بصورة خاصة حين تؤدى الشخصية دوراً عرضياً فى السرد) ، وبذلك لا يمكنها أن تقوِّم الأحداث الموصوفة كما تحدث . وما نشاهده كقراء متميز تماماً عمّا تراه الشخصية[١٣] . وفى هذه الحالة حين نقول أنّ العمل مبنى من وجهة نظر شخصية معينة – فنحن نعنى أنه إذا شاركت هذه الشخصية فى الفعل، فإنها سوف تقوّم الأحداث ، وتحكم عليها كما يحكم عليها مؤلف العمل .

وعلى العموم يمكن التمييز بين الحاملين الفعليين والحاملين الضمنيين لوجهة النظر

الآيديولوجية . وقد تقدم وجهة نظر المؤلف أو الراوى صريحة فى العمل الأدبى فى بعض الحالات (حين يجرى المؤلف أو الراوى السرد بصوته) ، بينما لا يتم العثور عليها ، فى حالات أخرى ، إلا بعملية تحليل خاصة ، ويمكن تصوير الشخصية التى تؤدى وظيفة الحامل لوجهة النظر الآيديولوجية فى حالة معينة ، وهى تستقبل الفعل الموصوف وتقوِّمه ، وفى حالات أخرى ، فإنَّ حضور الشخصية يظلّ حضوراً ضمنياً (أو بالقوّة) ، ويتم تقديم الفعل كأنه من وجهة تلك الشخصية .

وبهذا الخصوص ، فإنّ عمل تشيسترتون ذو فائدة. ففى الأعم الأغلب من أعماله يقدم تشيسترتون الشخص الذى يُقوِّم العالم من خلال وجهة نظره الآيديولوجية بوصفه شخصية فى الرواية (١٤) .

بعبارة أخرى ، فإنّ أعمال تشيسترتون جميعها تقريباً تظهر فيها الشخصية التى كتبت الكتاب (الشخصية التى تنعكس رؤيتها للعالم فى الكتاب) . ولذلك يمن القول أن عالم تشيسترتون يصوّر فى الداخل ضمناً .

لقد لمسنا التمييز بين وجهات النظر الخارجية والداخلية ، ولكن من خلال التقويم الآيديولوجى فقط . وسوف نفحصه على مستويات وجهات النظر الأخرى فيما بعد ، ونصوغ بعض التعميمات عنه فى الفصل السابع .

الوسائل الخاصة بالتعبير عن وجة النظر الإيديولوجية

كما قلنا سابقاً ، فإنّ تجلّى وجهة النظر على المستوى الآيديولجى أقلّ خضوعاً للدراسة الشكلية . مع ذلك سنوضح بعض الوسائل الخاصة المتاحة للمؤلفين للتعبير عن وجهة النظر التقويمية . وإحدى هذه الوسائل هى الاستفادة من النعوت الألقاب Epithets الراسخة فى الموروث الشعبى ، أى الكلمات التى لا تعتمد على سياقها الخاص والتى تنسجم فى الدرجة الأولى مع موقف المؤلف من الموضوع الذى يصفه . مثلاً :

ثمّ تحدث الكلب الوثنى قيصر كالن

مع إليا بهذه الكلمات :

ها أنت أيتها القوقازية العجوز

أنت إيليا موروميتز !

اخدمينى الآن أنا الكلب قيصر كالن (١٥) .

وتكون بعض حالات النعوت والألقاب الراسخة فى نصوص فترة سابقة ذات نفع خاص . ها هو مؤلف من القرن التاسع عشر يكتب ، مثلاً ، نبذة تاريخية عن « المؤمنين الفيغوفتسيين القدامى » فى « نشوء الأكاديمية اللاهوتية فى كييف » . وهو يتحدث

بصورة طبيعة من موقع الكنيسة الأرثوكسية الرسمية :

بعد موت زعيمهم أندرى

تقربَّ الفيغوفتسيون جميعاً

من سيمون ديونيسيفيتش ، وتوسلوا

إليه أن يحلَّ محلَّ أندرى كمساعد

لدانيال فى قضية خدمتهم الكهنوتية الزائفة [١٦] .

إن المؤلف – هنا – ينقل طلب الفيغوفتسيين ، لكنه يضع على لسانهم لقب (زائفة) ، وهو لقب لا يتطابق مع وجهة نظرهم الآيديولوجية ، بل مع وجهة نظره هو . واستعمال مثل هذا اللقب الراسخ سمة مميزة للسرد الشعبى (الفولكلورى) . وفى هذا الصدد ، يجب أن نلاحظ طريقة كتابة الحرف الأوّل فى كلمة Bog (إله) التى كانت تكتب فى روسيا ما قبل الثورة بحرف كبير فى جميع الحالات ، وبغض النظر عن طبيعة النص (سواء أكان ملحداً أم طائفياً أم وثنياً) . وكذلك فقدكانت كلمة Bog (إله) تظهر فى النصوص السلافية القديمة بصورة مختزلة (b g) مع وضع علامة مد فوقها دلالةً على الاختصار ، وهى طريقة كتابة اسم الجلالة nomina sacra بشكل عام ، حتى حين يكون المقصود إلهاً وثنياً ، وليس الإله المسيحى .

وبالرغم من أنّ اللقب الراسخ قد يظهر فى داخل كلام مباشر لاحدى الشخصيات، فهو لا ينتمى إلى الخصائص الكلامية المتكلم ، بل بالأحرى يكشف عن الموقع التقويمى للمؤلف . مع ذلك فانّ وسائل التعبير الخاصة عن وجهة النظر الآيديولوجية قليلة العدد نسبياً .

وبالرغم من شيوع التعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية من خلال استعمال بعض الخصائص الكلامية (أو الأسلوبية) – التى هى وسائل تعبيرية – فانّ وجهة النظر الايديولوجية لا يمكن اختزالها أو ردّها إلى خصائص وسمات من هذا النوع .

وقد ارتأى بعض الباحثين الذين يختلفون مع نظرية باختين الذى أبرز صفة تعدد الأصوات فى أعمال دوستويڤسكى ، أنّ أعمال دستويڤسكى « ذات طابع واحدى بصورة بارزة » [١٧] . واحتمالات الاختلاف فى الرأى إنما تأتى من حقيقة أنّ الباحثين يتفحصون مشكلة وجهة النظر (أى المسألة التأليفية فى العمل الفنى) من جوانبها المختلفة . وعلى العموم فانّ قضية ورود وجهات نظر ايديولوجية مختلفة فى أعمال دوستويفسكى ، كما أوضح باختين ، قضية لاغبار عليها ، برغم أنّ هذا الاختلاف فى المواقع الآيديولوجية لاينعكس أبداً على الخصائص التعبيرية . فشخصيات دوستويڤسكى – كما يشير إلى ذلك النقاد دائماً – تتكلم بطريقة واحدة . فهم جميعاً ، شأنهم شأن المؤلف نفسه أو الراوى يتحدثون اللغة نفسها فى الأغلب الأعم .

وحين تعبّر الوسائل التعبيرية عن الفروق في وجهات النظر ، فيجب أن نعنى بالعلاقة بين المستويين : الآيديولوجي والتعبيري .

العلاقة بين المستوى الإيديولوجي والمستوى التعبيري :

يمكن للملامح التعبيرية المختلفة - أعني الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر - أن تؤدي وظيفتين : الأولى ، أنها تستطيع أن تحدّد سمات الشخص الذي ينتمي إليك ذلك الملمح الأسلوبي الخاص . وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (أو عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبي لكلامه . والثانية ، أنّ الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف في ما ينقله من سرد . فاستعمال الكلام شبه المباشر (في نص المؤلف) ، مثلاً قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المؤلف لوجهة نظر شخصية معينة .

في الحالة الأولى في هذه الظاهرة ، نحن نتحدث عن مستوى التقويم الإيديولوجي أو بعبارة أخرى ، التعبير عن موقف إيديولوجي محدد (وجهة نظر) بوساطة خصائص تعبيرية . أمّا في الحالة الثانية ، فنحن نهتم بالمستوى التعبيري ، أو بالإعراب عن وجهة النظر التعبيرية (وسنناقش هذا المستوى في الفصل التالي) .

أنّ تحديد وجهة نظر آيديولوجية معينة من خلال المستوى التعبيري قد يحدث في أي شكل فني يعتمد اللغة وسيطاً . ويمكن للملامح الكلامية (أو الأسلوبية) سواء في الأدب أو المسرح أو الفلم أن تساعد على وصف موقع الشخص المتكلم ، فهذه الأشكال الفنية تشترك جميعاً في المستوى الأيديولوجي . لكنّ الحالة الثامنة خاصة بالأدب ، حيث ينحصر المستوى التعبيري في هذا الشكل الفني فقط . وبمساعدة الخصائص الكلامية (ولا سيّما الخصائص الأسلوبية) يستطيع المؤلف أن يشير إلى مواقع فردية أو اجتماعية أكثر أو أقل تحديداً[١٨] . لكنه - أيضاً - قد يستعمل الخصائص الكلامية للإشارة إلى موقع آيديولوجي أو رؤية العالم [١٩] . ونستطيع أن نأخذ كمثال على ذلك مناقشة « لو ثمان » لعمل بوشكين « **يفغيني أو نيغين** » الذي يكشف فيه أنّ التحليل الأسلوبي يتيح لنا أن نميّز في هذا العمل مستويين موضوعيين thematic يتطابق كل واحد منهما مع موقع أيديولوجي محدد ، وهما : « النثري » أو مستوى الحياة اليومية ، و « الرومانسي » (أو بصورة أدق : اللارومانسي والرومانسي) [٢٠] . ويمكننا أن نشير - أيضاً - على سبيل المثال - إلى تحليل فينوغرادوف لـ « **حياة آفاكوم** » حيث يتمّ فرز مستويين : « انجيلي » و « يومي » (أو لا إنجيلي)[١٢] . وفي كلا المثالين يبدو أنّ المستويين الموضوعيين متوازيان ، ويتضح تفاعلهما من خلال العمل ككل ، ففي « **يفغيني أو نيغين** » يُستعمل التوازي لإنزال المستوى الرومانسي[٢٣] . إلى مستوى الحياة اليومية ، وفي « **حياة آفاكوم** » يُستعمل للصعود بالمستوى اليومي إلى المستوى الانجيلي .

هوامش الفصل الأول

(١) انظر فى تحليل وجهة النظر كما تظهر فى بعض الجوانب الشعر الإنكليزى الفكتورى ، ك . سمث « **وجهة النظر فى الشعر الفكتورى** » ، دراسات إنكليزية ، ٣٨ ، ١٩٥٧ ، ١ - ١٢ .

(٢) هذه حسب مصطلحات باختين ، حالة بنية المونولوج ، انظر : باختين « **قضايا الشعرية عند دوستويفسكى** » ، موسكو ١٩٦٣ .

(٣) يورى لوتمان : « **حول مشكلة المعنى فى أنظمة النمذجة الثانوية** » تارتو ، ١٩٦٥ ، ص ٣١

(٤) تقدم « حجر القمر » لولكى كولنز مثالاً أكثر اتضاحاً على هذا النوع من التنظيم التأليفى .

(٥) باختين ، ١٩٦٣ [الترجمة العربية : « **قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى** » ترجمة د . جميل نصيف : دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦] .

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٠٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ - ١٣١ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١١٠ - ١١٣ ، ٥٥ ، ٣٠ ويبدو أنّ الوعى الذاتى الذى هو سمة مميزة لشخصيات دوستويفسكى (انظر باختين ٦٤ - ٦٧) ليس ملمحاً بوليفونياً بقدر ما هو ملمح خاص بأعمال دستويفسكى [انظر فى النص المذكور الترجمة العربية ص ٦٧ - ٦٩ المترجم] .

(٨) إن الصراع بين وجهات النظر الأيديولوجية (التقويمية) غالباً ما يظهر فى الأنواع الفنية ذات الخصوصية مثل الأحدوثة anecdote ، وقد يكون تحليل الأحدوثة مفيداً على هذا المستوى ، باعتبارها موضوعاً سهل الدراسة نسبياً ، يتكون من عناصر بنية تألية معقدة . وبالتالى يمكن اعتبارها نموذجاً مقنعاً من الناحية التحليلية للعمل الفنى .

(٩) مثل هذا الحكم - كما أشرنا - مستحيل فى العمل البوليفونى (المتعدد الأصوات) .

(١٠) فى الفيلم الإيطالى (**غوى وخليع**) الذى أخرجه بيتروجيردمى يتشكل جزء كبير من الفعل من خلال وجهة النظر التقويمية المغربةُ لإحدى الشخصيات الصغيرة ، وهو مساعد ساذج لعريف الشرطة ، يقف موقف المتفرّج فى كثير من لقطات الفلم ، قاطعاً تسلسل الأحداث .

(١١) كمثال انظر لوحة دورر (**عيد روزارى**) (اللوحة ٢) ، حيث صوّر الفنان نفسه فى الحشد على يمين اللوحة ، وانظر - أيضاً - بوتشيلى (**عبادة المجوس**) (اللوحة ١) حيث تلاحظ الظاهرة نفسها تماماً ، وهى حضور الفنان مراقباً العالم المرسوم ، وهذا المراقب نفسه مرسوم فى اللوحة ذاتها .

(١٢) يبدو أن لا مفرّ من وجود وجهة نظر آيديولوجية واحدة ، وهكذا فقد نضيف إلى الوحدات الخاصة بالدراما الكلاسيكية الجديدة (وحدات المكان والزمان والفعل) وحدة جديدة هى وحدة الموقع الآيديولوجى . وقد صاغ يورى لوثمان بوضوح هذا الجانب من الفن الكلاسيكى الجديد بقوله : « كان من خصائص الشعر الروسى فى حقبة ماقبل بوشكين أن تتجمع التعبيرات الخاصة بعلاقات الذات - الموضوع فى بؤرة واحدة فى النص . وفى فن القرن الثامن عشر الذى نصفه فى العادة بأنه « كلاسيكى » ؛ امتدت هذه البؤرة الواحدة إلى ما وراء شخصية المؤلف ، وتوافقت مع مفهوم الحقيقة فى الصوت الذى يتكلم عنه النص الفنى .

وكانت العلاقة بين الحقيقة وبين العالم الذى يتم تمثيله هى التى تشكل وجهة النظر الفنية . إنّ ثبات هذه العلاقات وعدم التباسها (أى سعيها التجمع حول مركز مشترك) كان يتطابق مع مفاهيم الأبدية والوحدة وثبات الحقيقة . كانت الحقيقة واحدة لا تتغير ، لكنها مبنية بناءً تراتبياً وتكشف عن نفسها فى وقت واحدة بدرجات مختلفة لوعى كل فرد » يورى لوتمان : « **البنية الشعرية فى يوجينى انفين عند بوشكين** » تارتو ١٩٦٦ ص ٧ – ٨ .

(١٣) سنوضح – فيما يأتى – هذا البناء الخاص كمثال على اللاتوافق بين المستويين الآيديولوجى والزمانى – المكانى .

(١٤) لقد لاحظ ذلك ن . ل . ثراوبيرنج فى محاضرته عن تشيسترتون فى كاريكو ١٩٦٦ .

(١٥) بيلينى أونيفا ، **جمع غليفرونغ** ، ١٨٩٤ ، العدد ٧٥ .

(١٦) قرودى كيفنسكوى نوكوفنوى أكاديمى (شباط ١٨٦٦) ص ٢٣٠

(١٧) انظر ، فولوشين **الزمان والمكان فى أعمال دوستويفسكى** ، سلافيا ١٢ ، ١٩٣٣، ١ – ٢ ، ١٧١ .

(١٨) بهذا الصدد من المفيد أن ندرس عناوين أعمدة الصحف لمعرفة أنها مبينة من خلال وجهة نظر مَن، من خلال وجهة نظر مثقف أم جندى شهم أم عامل عجوز ، أم رجل متقاعد أم غير هؤلاء . وقد يحدد مثل هذا البحث بعض خصائص الحياة فى المجتمع . ويمكن الاستفادة – أيضاً – من قواعد حظر التدخين فى المطاعم أمثال : **نحن لا ندخن هنا ، التدخين ممنوع ، لا تدخن هنا لطفاً** ، وصلتها بوجهات النظر المختلفة المؤشرة فيها (وجهة نظر الإدارة اللاشخصية للشرطة ، أو النادل أو غير ذلك) .

(١٩) يمكن توضيح الصلة بين رؤية العالم والأسلوب بأمثلة مأخوذة من النضال بعد الثورة الروسية عن كلمات اقترنت بالآيديولوجيا الرجعية ، وكذلك عن حكم بول الأول ، الذى تركز نضاله ضدّ الكلمات التى تمثل له الثورة . انظر شيلشيتشيف : « **اللغة فى حقبة الثورة** » موسكو ١٩٢٨ . وأيضا فينوغرادوف : **مقالات فى تاريخ اللغة الأدبية الروسية** ، موسكو ١٩٣٨ ، ص ١٩٣ . وقارن بهذا الصدد مختلف المحرمات المفروضة اجتماعياً .

(٢٠) انظر : لوتمان ، ١٩٦٦ ، ص ١٢ .

(٢١) فينوغرادوف : **القضايا الأسلوبية** : ملاحظات عن أسلوب الحياة بواكيم ، بتروغراد ١٩٢٣ ، ٢١١ .

(٢٢) لعل الصحيح : المستوى الإنجيلى بدلاً من الرومانسى [المترجم] .

الفصل الثانى

وجهة النظر على المستوى التعبيرى

إنّ كون التمييز بين وجهات النظر فى العمل الأدبى يمكن أن ينكشف ليس فقط على مستوى الآيديولوجيا ، بل على المستوى التعبيرى أيضاً (وربما بمزيد من الانكشاف) قضية تتضح على الخصوص فى تلك الحالات التى يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة ، أو حيث يستفيد من شكل أو آخر من الكلام المنقول أو المبدل فى وصفه . مثلاً ، قد يصف المؤلف فى العمل نفسه إحدى الشخصيات من وجهة نظر شخصية أخرى فى البداية ، ثمّ قد يستخدم وجهة نظره الخاصة (أى يتحدث بصوته هو) ، ثمّ يلجأ إلى وجهة نظر شخص ثالث ، ليس المؤلف ولا إحدى الشخصيات المشاركة مباشرة فى الفعل ، وغير ذلك . وفى كثير من الحالات ، يكون المستوى التعبيرى (أى مستوى الخصائص الكلامية) المستوى الوحيد فى العمل الذى نستطيع أن نضبط فيه التغيرات فى موقع المؤلف .

نظرياً يمكننا أن نتصوّر توليد السرد من هذا المنظور على النحو الآتى ؛ لنفترض أنّ حدثاً يُراد وصفه يقع أمام عدد من الشهود ، بينهم المؤلف ، والشخصيات (المشاركون المباشرون فى الفعل) وبعض المتفرجين الآخرين . يمكن لأىٍّ من المراقبين أن يقدّم وصفه للحدث ، وسنفترض أن الأوصاف التى يقدمونها ستكون فى صيغة الخطاب المباشر (أى بضمير الشخص الأول) . نستطيع أن نتصور . أنّ هذه المونولوجات ستكون متميزة فى خصائصها الكلامية الجزئية ، برغم أنّ الوقائع التى يصفها هؤلاء الناس المختلفون الذين قد تربط بينهم علاقات مختلفة ، وقد يصف بعضهم بعضاً - ربّما تتطابق وتتداخل ويكمّل بعضها بعضاً بطرائق معينة .

نظرياً ، يستطيع المؤلف ، وهو يبنى سرده ، أن يستعمل فى البداية سرد أحدهم ، ثمّ سرد آخر من هذه السرود المتعددة . وهذه السرود ، التى افترضناها أصلاً فى صيغة الخطاب المباشر ، قد تمتزج وتتحول إلى كلام المؤلف . ويُعبَّر عن الانتقال فى داخل كلام المؤلف من وجهة نظر إلى أخرى باستعمالات مختلفة لأشكال كلام الغير .

لنفْترضْ ، كمثال بسيط على احتمالات اختيار الموقع ، أنّ قصاً ما بدأ. توصف إحدى الشخصيات (وواضح أن هذا الوصف يتمّ من وجهة نظر مراقب ما) وهو شخص معين موجود فى غرفة ، ويريد المؤلف أن يقول أن زوجة هذا الشخص ،

واسمها ناتاشا ، هى الآن تدخل الغرفة . يمكن للمؤلف أن يقول (أ) « دخلت ناتاشا ، زوجته » ، (ب) « دخلت ناتاشا » ، (جـ) « ناتاشا دخلت » .

فى الحالة الأولى لدينا وصف اعتيادى كتبه المؤلف أو أى مراقب خارجى آخر . أمّا فى الحالة الثانية ، فنحن نتحوّل إلى المونولوج المروى ، أو وجهة النظر التعبيرية للزوج . فنحن ، كقرّاء من خارج الحدث ، لا نعرف مَن هى ناتاشا ، أى أنّ وجهة النظر التى يريد لنا المؤلف أن نتبنّاها هى وجهة نظر داخلية تنتمى لشخصيّة تعرف ناتاشا ، وهى شخصية زوجها . وأخيراً ، يوحى البناء النحوى فى المثال الثالث أنّه لا يتطابق مع مدركات زوجها ، ولامع مدركات مراقب خارجى متجرد ، بل يبدو أنّ وجهة نظر ناتاشا نفسها هى المستعملة فى هذه الحالة .

هنا ، نـأخذ بنظر الاعـتبـار منظور الجملة الوظيفى ، أى التعالق بين ما هو « معطى » وما هو « جديد » فى تنظيم جملةٍ ما . وفى جملة « دخلت ناتاشا » ، تؤدى كلمة « دخلت » وظيفة « المعطى » ، وتقومُ بدور المسند إليه المنطقى فى الجملة ، فى حين تؤدى كلمة « ناتاشا » وظيفة المعلومة الجديدة ، وتقوم بدور المسند المنطقى . ولـذلك يتطابق البناء الوظيـفى مع تـوالـى مـدركـات المـلاحظ أو المراقب (الذى هو الزوج هنا) الموجود فى الغرفة ، والذى يدرك فى البداية أنّ شخصاً ما دخل الغرفة ، ثمّ يرى أن هذا « الشخص ما » هو زوجته ناتاشا .

أمّا فـى جملة « ناتاشا دخلت » ، فتَعبٍّر كلمة « ناتاشا » عن المعلومة المعطاة ، وتعبّر كلمة « دخلت » عن المعلومة الجديدة . ولذلك فالجمة مبنية من وجهة نظر شخص يعرف سلوك ناتاشا الموصوف ، وهو عنده واقعة معطاة ، فى حين أن المعلومة الجديدة عليه هى قيامها بفعل « الدخول » وليس سواه ، وتظهر مثل هذه البنية حين تستعمل وجهة نظر ناتاشا لسرد الحدث .

إنّ الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى ظاهرة شائعة فى قص المؤلف ، وإن تكن غير واضحة فى الغالب ، وكأنّها قد أُدخلت إلى السرد خلسةً ، وفى مناقشة لاحقة سنقدّم أمثلة خاصة بهذه التقنية .

تبرز أكثر حالات كلام المؤلف أوليةً حين تُستعمل وجهة نظر واحدة فقط . ولا ينبغى أن تنتمى وجهة النظر هذه ، من الناحية التعبيرية ، إلى المؤلف نفسه بالضرورة ، فقد يستفيد المؤلف من كلام الغير (الكلام المنقول) ، مديراً السرد لابصوته الخالص ، بل بصوت راوٍ يمكن تحديده ببعض الخصائص التعبيرية . (وفى هذه الحالة لايتوافق المؤلف والراوى) . فإذا لم تكن وجهة النظر هذه لتنتمى إلى مشارك مباشر فى الفعل المروى ، فإنّ لدينا سرداً مؤسلباً stylized ، أو أنقى أشكال المونولج المؤسلب skaz . والأمثلة التقليدية عليه هى « معطف » غوغول ، أو قصص ليسكوف القصيرة ، كما

توضح هذه التقنية - أيضاً - قصص قصيرة لكتاب عصريين مثل زوشتشينكو .

في حالات أخرى ، تتوافق وجهة نظر المؤلف التعبيرية (أو الراوى) مع وجهة نظر أحد المشاركين في السرد (لأسباب تتعلق بالبناء التأليفي للسرد ، من الضرورى أن نحدّد في هذه الحالة هل إن الشخصية التي تقوم بوظيفة الحامل لوجهة نظر المؤلف هي شخصية رئيسية أم ثانوية) ،

وهذا يعنى أنّ هذا السرد أمّا أن يكون بضمير الشخص الأول) Icherzählung (، أو بضمير الشخص الثالث . غير أن الخاصية الأساسية في هذه الحالة هي أن شخصية واحدة فقط تؤدى وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف في العمل بكامله .

غير أننا معنيّون أكثر بتلك السرود التي تحضر فيها وجهات نظر متعددة ، أي حيث يمكن متابعة تغيّر بيّن في موقع المؤلف .

وبالتالي سنتأمّل في مختلف المظاهر التي تتجلّى فيها وجهات النظر المتعددة على مستوى التعبير . ولكن قبل أن ننصرف إلى هذه المظاهر في تنوعاتها كلها ، سنحاول أن نكشف عن إمكانات التغيير في وجهة النظر في مادة محددة عن قصد .

والأولى أن نختار أبسط مادة ممكنة نموذجاً يمكننا أن نوضح من خلاله التداخل بين وجهات النظر التعبيرية المختلفة . واستعمال أسماء الأشخاص وألقابهم في داخل نص المؤلف هو الذى يناسب هذه المتطلبات . وسينصرف اهتمامنا إلى التأكيد على المشابهة بين البنى في النص الفني مع البنى التي نستعملها في الكلام اليومى .

التسمية بوصفها مشكلة وجهة نظر

التسمية في الكلام العادى والكتابة الصحفية ونثر الرسائل

أنّ التغيّر في موقع المؤلّف كما يُعبِّر عنه شكلياً استعمال عناصر الكَلام المنقول (ولا سيّما في فعل التسمية) يحدث ليس فقط في النصوص الأدبية ، بل أيضاً - في القصّ اليومي ، وفي واقع الأمر في الكلام العادى - حيث تعمل الوسائل التأليفية نفسها مثلما في العمل الأدبي . وكل متكلم يبنى سرده قد يغيّر موقعه ويتبنى على التوالي وجهة نظر شخصية أو أخرى من شخصيات المشاركين في الفعل السردى ، أو حتى إحدى الشخصيات غير المشاركة فيه .

لنأخذ مثالاً بسيطاً من ممارسة النقاش اليومي بافتراض أن (س) من الناس يتحدث مع (ص) عن (ى) . اسم عائلة (ى) هو ايڤانوف ، واسمه الشخصى واسم أبيه هو ڤلادمير بتروڤيتش . ولكن حين يتحدث (س) مع (ى) ، فهو معتاد على مناداته باسم التحبب ڤولوديا ، أمّا (ص) فيدعون حين يناديه باسم ڤلادمير . وحين يفكّر (ى)

بنفسه يستخدم الاسم ڤوڤا ، وهو اسم تحبب أطلقته عليه عائلته حتى كان صبياً .
وهكذا حين يدخل (س) فى نقاش مع (ص) عن (ى) ، فقد يعطى (س) صاحبه (ى) اسماً من أسماء عدة ممكنة :

(أ) يمكن لـ (س) ان يسمّى (ى) باسم التحبب ڤولوديا ، وفى هذه الحالة يتحدث من وجهة نظره الشخصية .

(ب) يمكن لـ (س) أن يسمّى) (ى) فلادمير . وهنا يتبنى وجهة نظر الغير (أى وجهة نظر «ص») فى (ى) . وكأنه هنا يتبنى وجهة نظر محاوره .

(جـ) يمكن لـ (س) أن يسمّى (ى) باسم التحبب ڤوڤا . ووجهة النظر التى يتبناها – هنا – ما تزال وجهة نظر الغير (تحديداً ، وجهة نظر « ى ») ، لأن ڤوڤل اسم لم يسبق لكل من المتكلم ومحاوره أن أطلقه على (ى) فى حوار مباشر معه .

(د) يمكن لـ (س) أن يتحدث عن (ى) باحترام باسم ڤلادڤير بتروفيتش ، برغم أن كلاّ من (س) و (ص) يخاطب (ى) فى الاتصال المباشر بصيغة اسمه الشخصى المجرد . فى هذه الحالة ، كأنّ (س) قد تبنى وجهة نظر مراقب مُجّرد غير مشارك فى الحوار ، ولا هو جزء منه ، ومكانه غير متعين وهذه الحالة أكثر شيوعاً من سواها . ويطرأ تنوع بسيط على هذه الحالة يستخدم كلا المتحاورين فى الكلام المباشر لقب (ى) نفسه ، مثل الصيغة المألوفة ، ڤولوديا . وفى الوقت الذى يعى فيه الاثنان طريقة إشارة الآخر إلى (ى) ، فإنهما قد يتبنيان فى الكلام مع بعضهما الصيغة الأكثر رسمية وهى ڤلادمير بتروفيتش .

(هـ) يمكن لـ (س) أن يشير إلى (ى) باسمه الأخير ايڤانوف ، برغم أن كلاً من (س) و (ص) يعرفان (ى) معرفة حميمة . وفى هذه الحالة يتمّ تبنِّى وجهة نظر مراقب مجرد خارج النقاش ، أكثر من الحالة السابقة .

كلّ هذه الأمثلة أمر مألوف فى الكلام اليومى ، ويؤدى تبنى وجهة نظر أو أخرى فى تسمية شخص ما –هنا – وظيفة أسلوبية فى الأساس ، وتكون مشروطاً مباشرة بالموقف من الشخص المشار إليه .

واستعمال الاسماء للتعبير عن المواقف هو صفة مميزة للكتابة الصحفية . وربّما ما زال نتذكر الحالة المشهورة فى التسميات المختلفة التى أطلقتها الصحافة الباريسية على نابليون بونابرت خلال مسيرة إلى باريس فى عام ١٨١٥ ، قبل استيلائه على السلطة فى « **الأيام المئة** » . كان أول وصف ألصقته الصحافة بوصول نابليون إلى

فرنسا من جزيرة « إلبا » هو : « **وحش كورسيكا ينزل فى خليج جوان** » . ثمّ أعلن الثانى : « **آكل لحوم البشر يتقدم نحو غراس** » ، والثالث : « **مغتصب العرش دخل غرينوبل** » ، والرابع : « **بونابرت احتلّ ليون** » ، والخامس : « **نابليون يقترب من فونتانبيلو** » وأخيراً السادس : « **من المتوقع أن يصل جلالة الإمبراطور اليوم إلى باريسه المخلصة** » .

وسائل التعبير عن المواقف هذه شائعة فى كتابة الصحف والكتابات المتسلسلة فى الجرائد بشكل عام : إذْ يتضح فيها موقف المؤلف من بطله فى طريقة تسميته البطل فى الأساس ، (والصيغ المختلفة لاسماء الأعلام صفة متميزة فى هذا الصدد) ، بحيث إنَّ أى تغيّر يطرأ على البطل ، يظهر مباشرة فى طريقة تسمية المؤلف إياه .

نستطيع أن نلاحظ الاختلاف فى الموقف (ممن يتكلم عنه المرء) وهو يتجلى فى وضع حروف الاسم الأولى initials ، قبل أو بعد الاسم الأخير ، مثلاً ، قارن بين « أ . د . إيڤانوف » ، وبين « إيفانوف و أ . د . » ، فالاستعمال الأخير فى اللغة الروسية ، يدلّ على موقف مفرط فى الرسمية من الشخص المنادى .

وتقدّم مذكرات إيليا إهرنبورغ ، التى يطغى عليها الأسلوب الصحفى بشكل عام ، شواهد كثيرة على هذا الاستعمال للاسماء الشخصية [٧] . حين يقدم اهرنبورغ شخصية جديدة للقارئ فهو غالباً ما يعرّفه بمهنته أو موقعه ، ويعطى اسمه الأخير وحروف اسمه الأولى ، متظاهراً بتعريف القارئ بالشخصية ، لكنه سرعان ما يتحوّل بعد هذا التعريف إلى وجهة نظره ذات المعرفة الحميمة بالشخصية ، فيبدأ بتسميته بإسمه الأول وباسم الأسرة . وليس أمام القارئ إلاّ أن يُخمِّن أنّ الاسم واسم الأسرة ينتميان إلى الشخص نفسه استشفافاً من حروف الاسم الأولى التى سبقت هذا الاسم في الجملة السابقة ، على سبيل المثال ، يكتب إهرنبورغ :

« **فى آذار جاء على غير توقع زميل فى العمل من « ازفزتيا » وهو س . أ . رايڤسكى .. أخبرنى ستيفان أركاد ديڤتش ..** »

« **ذهبتُ إلى مستشارنا ف . س . دوڤغاليڤسكى .. كان ڤاليرن ساڤيليڤتش يعرف فرنسا معرفة جيدة** » .

« **عثر على ف . أ . انتونوف – أوڤسينكو .. وكنت أعرف ڤلاديمير أليسكاندروفيتش منذ سنوات ما قبل الثورة** »[٨] .

هذه الوسيلة التى تتظاهر بعملية تقديم الشخصية والتعريف بها ، ثم تتحوّل إلى المعرفة القريبة بها ، تضع القارئ فى موقع المؤلف . ويمكن الكشف عن التمييز بين وجهات النظر المتعددة بوضوح ، حين تُستعمل صيغ مخاطبة مختلفة (تمثّل وجهات

نظر مختلفة) تتعارض فيما بينها في جملة واحدة . وها هو مثال من أسلوب الجرائد في الروسية قديماً ، وهو مفتتح تقليدى من التماس يخاطب نبيلاً :

« سيدى النبيل بوريس إيفانوفيتش يتوسل إليك تيرشكو أو سيتبوف ، آخر المزارعين وأكثرهم تواضعاً في قرية اكشينى ، ضيعة أسلافك النبلاء مز ارزاماس ، ويلتمس منك بتواضع .. »[٩] .

هنا ؛ تترادف وجهتا نظر شخصين مختلفين ، هما مرسل الالتماس ومتلقيه ، في جملة واحدة . اسم متلقى الالتماس ، وهو النبيل (كما يظهر في قوله سيدى النبيل بورس ايفانوفيتش) مقدّم باحترام ، من وجهة نظر المرسل ، الذى هو الفلاح أمّا المرسلَ ، الذى هو الفلاح ، تيرنتى أو سيبوف ، فمقدّم باستخفاف وتهوين (تيرشكو أو سيبوف) في صيغة تصغير ، وكأنّه يتبنى وجهة نظر المخاطَب .

يبدو أن الترادف بين وجهة نظر المرسل والمتلقى كانت أمراً مطلوباً في عرائض ذلك الوقت والتماساته حيث يمكن ملاحظته يتردّد على طول النصوص :

« غير إنى ، خادمكم الحقير ، الملتحق حديثاً بخدمتكم ، يا مولاى لم أجرؤ على منع نفسٍ من الكتابة لكم ، يا مولاى ، عن قضية بمثل هذا الوزن » [١٠] .

ما يتميز به الشاهدان السابقان – بشكل خاص – هو الصورة المستعملة لتشخيص مرسل الرسالة . من الناحية الوظيفية ، هذه الصورة تقليدية في استعمالها الأسلوب المهذّب ، حيث يزداد الشعور بأهمية المخاطب مع ازدياد الشعور باحتقار الذات لدى المرسلَ ، وهناك وسائل مشابهة لصياغة التعبير المهذب معروفة في لغات أخرى كثيرة كالصينية مثلاً [١١] .

يتضح مثال آخر على الترادف نفسه لوجهتى نظر المرسل والمتلقى في بداية الرسالة الآتية التى كتبها إلى إيفان المرعب ڤاسيلى غريغوريڤتش غرايازنوى إيليان ، وهو عضو من أعضاء حرسه الخاص من معتقلة الإجرامى :

« إلى مولاى ،القيصر والأمير العظيم لروسيا كلها ، إيفان ڤاسليفتش ، إنّ خادمكم البائس ، الأسير ڤاسيوك غرايازنوى يتضرع إليكم تضرعاً حقيقياً »[١٢] .

يمكننا أن نلاحظ ، كما مرَّ في الأمثلة السابقة ، ليس فقط صيغة التصغير التى يتميز بها اسم المرسل (« ڤاسيوك » هى صيغة تصغير مشتقة من « ڤاسيلى ») ، بل استخدام ضمير المخاطب بالجمع أيضاً ، وهذا يعنى صياغة القول من وجهة نظر الشخص الذى يخاطبه الالتماس ، وهو – هنا – إيڤان المرعب .

بالطبع لا تتحدد هذه الصيغ التقليدية في لمخاطبة في ضوء علاقتها بسياق الحال

فقط ، بل إنها تعكس معايير اجتماعية مطلقة لمجتمع طبقى . (على سبيل المثال ، كان استخدام الاسم الكامل وصيغة النسبة التى يمثلها المقطع (يتش ,ieh)كما فى إيڤان إيڤانوڤتش ، فى روسيا القرن السادس عشر والثامن عشر صيغة تشريف لايحظى بها الناس جميعاً) . وفيما يخص غرضنا هنا ، فإنّ أشكال المخاطبة فى جانبها النسبى – حين تكون مشروطة بموضعها فى العملية الاتصالية – ذات فائدة قصوى ، وهكذا حين كان عضو من الارستقراطية الراقية فى روسيا القديمة يتوجه بالخطاب لمن يحتل مرتبة اجتماعية أعلى من مرتبته (كأنْ يخاطب أمير ما القيصر) فإنه سيكتب له وكأنه عبد يخاطب سيده[١٣] ، أو معلم يخاطب والد تلاميذه[١٤] .

نستخلص من ذلك ، أنه برغم كون الموقعين الاجتماعيين لكل من المتلقى والمرسل مهمَّين ، فإنّ اختيار صيغة المخاطبة فى الأمثلة السابقة هو فى الأساس نتيجة تقاليد الأسلوب الرسائلى وتغيير وجهات النظر كوسيلة فنية ، تمليها – هنا – مطاليب التهذيب المقبول فى أسلوب المخاطبة المكتوبة .

وسيكون من الخطأ القول أنّ هذه الوسيلة مهملة قديمة ، أو أن ننسبها إلى أسلوب الرسائل البالية ، لأن تعارضاً أو تضارباً مماثلاً لوجهتى نظر المرسل والمتلقى يمكن العثور عليه فى الاستعمال المعاصر . تأمل – مثلاً – الصيغة الشائعة فى إهداءات الكتب والرسوم ، أو فى كتابات الهدايا (إلى عزيزتى بيترا ياكوڤليڤنا من إليا بلازونوڤ) ، أو مختلف أنواع التعليقات والكتابات على ظروف الرسائل وغير ذلك . فكمال الاسم ووضع الاسم الأول واللقب قبل الاسم الأخير أو بعده ؛ دلالة على العلاقات بين المخاطِب والمخاطَب (تمثيلاً : إلى أندريه بتروفيتش ، إيڤان من سيرجيف ، ن . ن .)[١٥] .

هنا نرى مرة أخرى فى عبارة واحدة تداخل وجهتى نظر مترادفتين .

التسمية بوصفها مشكلة ، وجهة نظر فى الأدب :

لقد مثّلنا على استعمال وجهات نظر مختلفة فى الكلام اليومى ، وفى نثر الرسائل ، وفى كتابة الصحف الذى يكشف عن نفسه فى اختيار الألقاب . فى بناء الأعمال الأدبية تظهر وسائل مشابهة لهذه ، وسننصرف الآن إلى تأملها .

فى الأعمال الأدبية قد تُطلق على شخصية ما أسماء مختلفة متعددة ، أو يُشار إليها بألقاب كثيرة ، وكثيراً ما تُعزى أسماء مختلفة لشخص واحد بذاته فى جملة مفردة ، أو فى مقاطع مترابطة جداً فى النص ، كما يحدث مع « بير » و « الكونت بزوهوف » فى الأمثلة التالية من « الحرب والسلام » .

« برغم ثروة الكونت بيزوهوف الطائلة ، فإنّ بيير منذ أن ورثها ولم يزلْ ،

كما يقول الناس ، يتقاضى دخلاً سنوياً قدره خمسة آلاف ، لكنه صار يشعر بأنه أقلّ غنى مما كان عليه حين كان يتلقى الحوالة بعشرة آلاف من أبيه » (ص ٣٤٥) .

وفى أخر الجلسة ، تحدّث « المعلّم الجليل » « بسوء طويه وسخرية إلى بيزوهوف عن طبعه المتهوّر ، ولاحظ أنّ اندفاعه لم يكن بسبب من حبه للفضيلة وحسب ، بل إنّ الرغبة فى النزاع ، هى التى ساقته إلى هذه المناقشة .

لم يعلّق ببير على ما قاله بجواب (ص ٤٠٢) .

لقد كان وجهه [فيودور بافلوفيتش كارامازوف] مضرّجاً بالدماء . لكنه كان متنبهاً ، يصغى إلى صيحات دميترى طامعاً بالمزيد . كان يتخيّل حقاً وجود غرتشنكا فى مكانٍ ما فى البيت ، وحين خرج دميترى فيودوروفيتش نظر إليه بكراهية (ص ١٦٧) .

من الواضح أن وجهات نظر متعددة قد استخدمت فى كلّ نص ، أى إنّ المؤلف يشير إلى الشخصية نفسها من مواقع مختلفة متفاوتة . وحين يستخدم على الخصوص ، وجهات نظر شخصيات كثيرة فى العمل ، تنتصب كلّ واحدة منها فى علاقة مختلفة بالشخصية التى سمّتها .

إذا عرفنا كيف يشير مختلف الناس إلى شخصية واحدة ، فى العادة ، بأسماء كثيرة (وهذا أمر يسهُل تحقيقه بتحليل حوار المراسلات) ، لأمكن حينئذٍ أن نحدّد أية وجهة نظر قد تبنّى المؤلف فى كلّ حين فى أثناء سرده . على سبيلٍ المثال ، فى « **الأخوة كارامازوف** » لدوستويفسكى ، يشير مختلف الشخصيات لدميترى فيودورفيتش كارامازوف على النحو الآتى :

(أ) يسمّيه النائب العام « دميترى كارامازوف » فى المحكمة ، وهو – أيضاً – يشير إلى نفسه ، فى أحيان كثيرة ، بنفس الاسم .

(ب) يدعوه إليوشا وايفان « الأخ دميترى » ، أو « الأخ دميترى فيودوروفيتش » سواء فى الاتصال المباشر به ، أو حين يتحدثان عنه .

(جـ) يطلق عليه أبوه وغروتشنكا واليوشا وايفان إما اسم « دميترى » أو « ميتيا » .

(د) يتحبب إليه سكان المدن الذين يتقوّلون عنه باسم « متينيكا » (تمثيلاً : راكتين ، وأحد الطلاب والمفتش فى المحاكمة) .

(هـ) يُسمَّى أحيانا « دميترى فيودورفيتش » ، وهو اسم حيادى وغير شخصى فى السرد ، لأنّ أياً من الشخصيات لا يستعمله .

أمّـا فى سـرد المؤلف ، فـإنه قـد يطلق على د . ف . كـارامـازوف أياً من هذه التسميات المتعددة ، ربما باستثناء « ميتينكا » . ومن هنا ، يتضح أنّ المؤلف قد ينقل موقعه ، وهو يصف أفعال الشخصية ويتبنى وجهات نظر خاصة بإحدى الشخصيات المشـاركة فى الحدث . وعند بداية الرواية ، وغالبـاً مـا يتكرر ذلك فى بداية كل فصل جديد ، يستخدم المؤلف اسم « دميترى فيودورفيتش » ، متبنيـاً وجـهة نظـر مراقـب موضوعى ، ولايسـمح المؤلف بنفسه بالإشارة إليه باسم « ميتيا » ، إلا بعد يأتلف القارىء تماماً مع شخصيته . فضلاً عن ذلك ، فحين يستخدم دستويفسكى اسم التحبيب « ميتيا » لأوّل مرة ، فى بداية الرواية مباشرة بعد ظهور دميترى فيودورفيتش كارامازوف أمام القارىء، يحضر الاسم بين علامتى اقتباس ، وكأنّه يؤكد بأنّه لايتحدث بوجهة نظره الشخصية . ويواصل دوستويفسكى ، مع استمرار الرواية ، الإشارة إلى دميترى فى نص المؤلف من وجهة نظر إليوشا (وهى وجهة نظر غالباً مما يستعيرها) تحت اسم « الأخ دميترى » أو من وجهة نظر شخص حيادى مجرّد حسن المعرفة بدميترى تحت اسم « ميتيا » .

إضاءات : تحليل تسمية نابليون فى " الحرب والسلام " لتولستوى

فى سياق مناقشتنا لاستعمال الأسماء والألقاب الشخصية كركن من أركان وجهة النظر ، يمكننا أن نتفحص الألقاب المختلفة لنابليون بونابرت فى الحرب والسلام » ، فى كلام الشخصيات ، وفى كلام المؤلف معاً . وربّمّا أتاح لنا التحليل المحصور بمشكلة التسمية أن نحدّد بعض النماذج التأليفية ممّا يتعلق بتنظيم العمل ككل .

إنّ موقف المجتمع الروسى من نابليون ، كما ينعكس فى استخدام اسمه هو موضوعة تواصل الظهور فى الرواية كلّها . ويعكس تغيير لقب نابليون تغييراً مماثلاً لموقف المجتمع من نابليون نفسه . وتشكّل هذه التغييرات واحداً من الخطوط البيانية للرواية ، وسنحاول – هنا – إيجاز المراحل الأساسية فى هذا التطور.

فى عام ١٨٠٥ ، وفى صالون آنّا پاڤلوڤنا شيرر ، كان نابليون يُدعى من لدن الجميع « بونابرت Bounaparte » (بإبْراز الأصل غير الفرنسى للكلمة عن طريق الإملاء) :

قالت آنّا پاڤلوڤنا :

وماذا ترى فى هذه المهزلة الأخيرة لـ

“ du sacre de Milan ? Et la nouvelle comédie des peuples de Gêues et de Lucques , qui Viennent présenter leurs Voeux à M. Bounoparte assis sur un trône, et exaauçant les voeux des nations ! .. On dirait, qui le mande entier a perdu la tête “

مع ذلك يسمّيه الأمير أندريه Bonaparte (من غير « u ») « علّق الأمير أندريه : لقد قال ذلك بونابرت Bonapart » .

أمّا بيير ، فهو الوحيد فى الجماعة كلّها الذى يشير إليه باستمرار باسم « نابليون » (٢١) .

« قال المسيو پيير : لقد كان إعدام دوق دينغن ضرورة سياسية ، وأعده برهاناً على عظمة الروح أنّ نابليون لم يتردد فى تحمل مسؤوليته كاملةً على عاتقه » (ص ١٤) .

لاحقاً ، بعد أن أخذ الفرنسيون فينا ، يعلّق « بليبن » السفير الروسى ، بمالا يخلو من دلالة ، عن اسم نابليون رداً على الأمَير أندريه :

« هتف الأمير أندريه فجأة : لكن أية عبقرية استثنائية ! وأىّ حظ لهذا الرجل !

قال بليبن مستفهماً : بونابارت Bounaparte ؟ وهو يقطب جبينه ، وكأنّ كلمة أخرى ستأتى . قال بونابرت Bounaparte ، وهو يركز عامداً على الحرف « u » . أظنّ أنه الآن يسنّ القوانين للنمسا من شونبرن il Faut lui jaire grâce de l'u بالتأكيد سأنتحل البدعة واسميه بونابرت tout court فيما mot بعد ، فى مناقشة بين الأمير دولغوروكوف ، والأمير أندريه ، وبوريس درويتسكوى ، نواجه مرة أخرى مشكلة اسم نابليون . أرسل نابليون رسالة إلى القيصر ألكسندر ، وقد تحيّر البلاط فى كيفية مخاطبته فى الجواب .

« لم يمعنوا التفكير كيف سيخاطبونه فى جوابهم عليه . فإذا لم يلقبوه « القنصل » وبالطبع ليس « الامبراطور » ، فيبدو لى أنه يجب أن يكون « الجنرال بونابرت » .

مثال بولكونسكى : غير أنّ هناك فرقاً بين عدم الاعتراف به امبراطوراً تسميته « الجنرال » .

قاطعه دولغوروكوف بسرعة وهو يضحك : تلك هى النقطة . أنت تعرف بليبن ، أنه زميل ذكى جداً . لقد اقترح أن نخاطبه إلى « مغتصب العرش وعدو الجنس البشرى » وقد كتم دولغوركو فى ضحكته مرحاً .

علّق بولكونسكى : ولاشىء سوى ذلك ؟

– لكن بليبن ما زال مَن عثر على الصيغة المناسبة لمخاطبته بجد . إنه داهية وظريف .

– وكيف كان ذلك ؟

- إلى رئيس الحكومة الفرنسية :

au chea du gouvernement Français ,

قال دولغوروكوف جاداً وباقتناع . ذلك هو الشيء الصحيح . أليس كذلك ؟ » (ص ٢٢٨) .

نسمع عبارة بليبن الضاحكة مرة أخرى فى رسالة يكتبها للأمير أندريه بعد معركة « اوسترلتز » :

« أن عدو الجنس البشرى ، يهاجم البروسيين الآن كما تعلم والبروسيون هم حلفاؤنا المخلصون ، الذين لم يخدعونا سوى ثلاث مرات فى ثلاث سنوات . ونحن نناصرهم . غير أنّ عدو الجنس البشرى لا يبالى بخطبنا الرائعة ، وبطريقته الهمجية والمتوحشة يعصف بالبروسيين دون أن يعطيهم الفرصة لإنهاء العرض الذى بدأوه » (ص ٢٤١) .

لاحقاً بعد نجاحات نابليون ، كان يجب أن يلتقى الامبراطوران الروسى والفرنسى فى « تيلسيت » ، فنختلس السمع - فى ذلك الوقت - إلى الحوار التالى بين بوريس دوروبتسكوى وجنرال آخر .

" Je voudrais voir Le grand Lromme "

قال بوريس وهو يعنى نابليون ، الذى كان يتحدث عنه حتى ذلك الوقت ، مثل سواه بوصفه بونابرت .

" Vous parlez de Bounaparte ?

سأله الجنرال مبتسماً : هل تتحدث عن بونابارت ؟

نظر بوريس نظرة متسائلة إلى جنراله ، ورأى فوراً أنّ ذلك كان امتحاناً لعوباً . أجاب :

- سيدى الأمير ، أننى أتحدث عن الإمبراطور نابليون .

Mon prince, je parle de l'empereur Napoléon.

بابتسامة ربت الجنرال على كتفه . قال .

- ستفلح فى ذلك . (ص ٣٧٣ - ٣٧٤) .

مع تحالف الفرنسيين والروس تحوّل نابليون رسمياً إلى « **الرجل العظيم** » (le gra Lromme) و (نابليون) وهو اسم كان له قبل ذلك (ولكنّه توقف فعلاً) عند الأمير أندريه وبيير . أمّا عند نيكولاى روستوف ، فإن لقب « نابليون » الجديد الذى

تبنته الدوائر الرسمية بعد « تغيير المشاعر » شيء غير مفهوم ، لأنّ وجهة نظره هي وجهة نظرالجيش ، في مقابل وجهة نظر المقر العام (ص ٣٧٤ - ٣٧٥) بعد ذلك بقليل ، نعلم عن طريق رسالة أن الأميرة ماريا تكتب لجولي كاراغين :

« يبدو أنّ التلال المكشوفة [صنيعة بولكونسكي] هي الآن الموضع الوحيد على كوكب الأرض الذي لم يعرفه [بونابارت] كرجل عظيم - يقل درجة عن امبراطور فرنسا » (ص ٤٤٨) .

يجعلنا ثولستوي شهوداً على التغير التدريجي في موقف المجتمع الروسي من نابليون حتى سنة ١٨١٢ [٢٢] ، وهناك تغيير مشابه تمّ تصويره خلال أحداث سنة ١٨١٢ . تأمل تقديم المؤلف لرأي المجتمع الراقي عند بداية عام ١٨١٢ :

« لقد أقروا بأن حرباً مع عبقري مثل بونابرت (عادوا الآن إلى تسميته : بونابرت ، وليس بونابارت) تدعو - دون شك - إلى تحوطات تعبوية عميقة » (ص ٥٩٢) .

أن التغييرات التي تعتري موقف المؤلف ، والتي تتحقق باستعمال لقب معين أول لنابليون ، ثمّ لقب آخر بعده ، هي تغيرات ذات وظيفة في الرواية ، وقد تجيء هذه التغيرات في لقب نابليون في جملة واحدة ، أو على مقربة شديدة في النص، على سبيل المثال :

« في عام ١٨٠٩ كانت الصداقة بين سَيِّديْ العالم ، كما كان يُدعى نابليون وألكسندر ، قد توثقت إلى حدٍّ أنه حين أعلن نابليون الحرب على النمسا تلك السنة ، عبر فيلق روسي الحدود ليعين عدوه القديم بونابرت على حليفة القديم إمبراطور النمسا » (ص ٣٨٤) .

غالباً ما يكون التغير المفاجيء في تسمية نابليون علامةً واضحة على الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى . على سبيل المثال : « ترجّل الامبراطوران عن جواديهما وتصافحا . عرتْ وجه نابليون ابتسامة رياء بغيضة ، وكان ألكسندر يقول له شيئاً ما بتعبير ودود .

... راقب روستوف كلّ حركة يأتي بها الامبراطور ألكسندر ونابليون ، ولم يرفعْ عنهما عينيه » (ص ٣٧٩ - ٣٨٠) .

يتم تقديم وصف المواجهة بين السيّدين فى « تيلسيت » فى البداية من وجهة نظر حيادية منفصلة ، ثمّ بعد ذلك من وجهة نظر روستوف (٢٤) .

وعلى نحو مشابه ، يتمّ بناء وصف المحاورة بين نابليون ولا ڤروشكا ، وهو جندى قوقازى ؛ « لكنَ حين سأله نابليون هل توقَّع الروس أن يهزموا بونابرت أولاً ... » ، والتغير المفاجىء فى وجهة النظر - فى هذه الحالة التغير من وجهة نظر فرنسية إلى روسية (وعلى التخصيص إلى وجهة نظر لاڤروشكا القوقازى) هوالحالة النموذجية لنفاذ الكلام شبه - المباشر . بعد ذلك بعدة سطور : « ترجم المترجم هذه الكلمات لنابليون . فابتسم بونابرت » . تتحوّل وجهه النظر- هنا -من وجهة نظر المترجم (وهو مراقب حيادى) إلى وجهة نظر لاڤروشكا القوقازى .

يمكننا أن نلاحظ - أيضاً - الجملة المتميزة التالية ، التى تتضح فيها وجهة نظر المجتمع الروسى ككل ، لاشخص معين بذاته ، عن طريق إلصاق لقب روسى معين بنابليون .

« ما كان يشير إليه المحرار السياسى فى تلك السهرة soirée هو التالى : أنّ جميع الحكام والجنرالات الأوربيين يبذلون قصارى جهودهم لتملق « بونابرتى Bona- party » ... لكنّ رأينا ببونابرتى لا يخضع للتغيير » (ص ٣٣٤) .

هذا التغير فى موقع المؤلف ، والانتقال إلى وجهة نظر المشاركين فى الأحداث ليس بالأمر الواضح دائماً ، بل يمكن أن يتنكّر -كما رأينا -فى الاقتباس السابق . ولنستعدْ ، تمثيلاً ، المواجهة بين نابليون والأمير أندريه ، الطريح جريحاً على ميدان معركة « أوسترلتز » :

« لم يكن ليرى الرجال الذين امتطوا جيادهم إليه وتوقفوا عنده ، بل حكم عليهم من الأصوات ووقع الحوافز .

لقد كان نابليون واثنان من مساعديه يرافقانه . كان بونابرت يقوم بجولة استطلاع فى ميدان المعركة ... » (ص ٢٦٥) .

نشكّ بوجود انتقالة من وجهة نظر مراقب منفصل (هو الذى يستخدم اسم « نابليون ») إلى وجهة نظر الأمير أندريه (الذى يستعمل اسم « بونابرت » ، لأنه يطابق موقفه المتغيّر من نابليون فى تلك اللحظة من السرد) (٢٥) .

يحدث تغير مماثل فى تسمية نابليون فى فقرة تالية ، فى المونولوج الداخلى للأمير أندريه : « أفضل ما فيهم [الجنرالات الروس] الاحتقاب ، وقد أقرّ نابليون

بونابرت نفسه . أتذكر وجهه البليد الراضي في ميدان معركة « أوسترلتز» . (ص ٦٠١) .

حين يتحدث الأمير أندريه عن فعل نابليون في تقييم يسمّيه « نابليون مثلما يسميه عامة الناس في تلك النقطة من السرد ، لكنه ما ان يتذكر معركة « اوسترلتز » ، حينما كان يُشار إلى نابليون باسم بونابرت » ، حتى يتحدث الأمير أندريه عنه بوصفه بونابرت »

بهذا الصدد نستطيع أن نعدَّ أي تغيير ناتجاً عن استبدال لقب لنابليون بلقب آخر . قارن – مثلاً – وصف توزيع الجيش في الجزء الثاني ، الفصل ٢٤ (ص ١٥١) : « لو عزم كوتوزوف على البقاء في كريمز ، فإن جيش نابليون المكّون من مئة وخمسين ألف مقاتل سيقطع عنه جميع الاتصالات » كما يقول تولستوي . يمكننا أن نفترض أنّ لقب « نابليون » يدلّ على أنّ هذه الجملة نقاش موضوعي للإمكانات التعبوية ، من لدن المؤلف ، لا كوتوزوف . لكن لو استبدل به لقب « بونابرت » في هذه الجملة لقرأناها على أنها من تفكير كوتوزوف ، ومن وجهة نظر كوتوزوف .

هكذا نكون شهوداً ، في مجرى السرد ، على التغيرات التي تنتاب الأسماء التي يستعملها المجتمع الروسي لتلقيب نابليون. ففي بداية الرواية – ولا سيّما من الفصول ١ – ٣ – يُلقب بونابرت باستمرار . وفي الفصول من ٩ – ١١ نادراً ما يستعلم أحد هذا اللقب ، باستثناء الشخصيات الصغرى مثل لاڤروشكا القوقازي ، ومكار الكسيفتش . بعد الفصل ١١ ، تنقطع جميع الشخصيات عن استعماله تماماً . ومقابل هذا النمط العام يمكن ملاحظة بعض الاستثناءات . يستخدم بيير – كما أشرنا – اسم « نابليون » حين كان الجميع يدعونه « بونابرت » ، وكذلك يستخدم الكونت راستوبتشين اسم « بونابرت » ، حين كانت جميع الشخصيات تُسمِّيه « نابليون » (ص ٥٠٨ ، ٧٠١) .

وبازاء التغير في تسمية نابليون في كلام الشخصيات ، هناك تغير– أيضاً – في كلام المؤلف . ففي الفصول من ١ – ٣ من « **الحرب والسلام** » يدعو المؤلف في أغلب الحالات نابليون باسم « بونابرت »[٢٧] . وفي كلام المؤلف في الفصول من ٤ – ٨ يستخدم الاسمان بونابرت ونابليون معاً ، وفي الفصول من ٩ – ١١ يظهر اسم – بونابرت فقط – في حالات منعزلة ، وفي الفصل ١٢ والخاتمة لا يُستعمل البتة ، هكذا يتبنّى المؤلف مواقف من نابليون تقابل مواقف المجتمع الذي يصفه .

التعالق بين كلام المؤلف
وكلام الشخصيات فى النص

يتضح التغير فى وجهة نظر المؤلف حين تنفذ عناصر من كلام شخص آخر فى نص المؤلف وتقتحمه – أى عناصر من كلام تتميز به شخصية أو أخرى . فتضمين عناصر من كلام الغير هو إحدى الوسائل الأساسية للتعبير عن تغيرات وجهة النظر على المستوى التعبيرى . فهى ليست محصورة أبداً باستعمال الأسماء الشخصية فقط .

وسيكون موضوع نقاشنا الطرق الممكنة المختلفة لنقل كلام الغير – أى الجمع بين كلام الغير والكلام الخاص بالمؤلف ، ولا سيّما مشكلة الخطاب شبه المباشر . وبالتالى ، سنتأمل فى « التلويثات » التى يتعرض لها نص المؤلف (أو كلام المؤلف) ، ونص متكلم آخر (كلام الغير) :

أولاً ، تعديل نص المؤلف فى ظل تأثير كلام لا ينتمى للمؤلف نفسه ، وهو كلام الغير ، وثانياً : الحالة العكسية ، وهى تعديل نص منتمى لإحدى الشخصيات فى ظل تأثير إعادة صياغة المؤلف ، أى كلام المؤلف .

هنا وفى الفقرات التالية ، نستعمل كلمة « مؤلف » لنعنى بها الشخص الذى ينتمى إليه النص كلّه الذى نقوم بفحصه . قد يكون هذا مؤلف عمل ما ، أو أىّ شخص يتكلم ، ويكّون نطقه موضوع بحثنا (ويمكن أن نلاحظ فى كلامه عناصر من كلام الغير) ، بهذا المعنى نستطيع أن نضع كلام الذات (أو كلام المؤلف) فى مقابلة مع كلام الغير .

تأثير كلام الغير فى كلام المؤلف
حالات واضحة من استعمال الكلام المنقول :

يشيع استعمال كلام الغير (أو الكلام المنقول) ويتخذ أشكالاً متعددة . وسنبدأ بأبسطها .

يدّل تحليل « **الحرب والسلام** » بوضوح على أن تولستوى – غالباً ما – يعمد إلى استعمال كلام الغير ، بتمييزه طباعياً فى النص بالحروف المائلة (هذا إن لم يكن النص بلغة أجنبية) ، والحروف المائلة فى الأمثلة التالية هى من وضع تولتسوى :

« **كانت آنا پاڤلوڤنا تسعل خلال الأيام الأخيرة الماضية : فلقد تعرّضت**

لهجوم نزلة La grippe كما قالت – وكانت كلمة نزلة grippe في ذلك الحين كلمة جديدة لايستخدمها إلا القلة » (ص ١) .

« دعك من ذلك ، بوريس ، فأنت دبلوماسي بارع ، (وكانت كلمة دبلوماسي diplomatist أكثر استعمالاً على أفواه الأطفال بالمعنى الخاص الذي قرنوه بالكلمة) » (ص ٣٩) .

وفي حوار بين بير والأمير أندريه نقرأ :

« لديك كل شيء ، كل شيء أمامك ، وأنت ...

لم يقل لماذا وأنت ، غير أن نبرته كشف ذلك ... » (ص ٢٣) .

« بعد كل ذلك ، في الحقيقة ... » – لكنه لم يقل لماذا في الحقيقة » (ص ٢٣) .

يضع تولستوي – أيضاً –بحروف مائلة تلك الحالات التي تقتحم فيها عناصر من الكلام المنقول ، لا كلام المؤلف ، بل كلام إحدى الشخصيات ، وها هو مثال من محاورة بين ناتاشا وموريس دروبتسكوي :

« قالت : بويس ، تعال إلي هنا ... لديّ شيء ما أريد قوله لك . تساءل : ما هو « الشيء ما » ؟ » (ص ٣٧) .

بعبارة أخرى ، حين يستعمل تولستوي كلام الغير ، بطريقة مشتتة ، يبدو أنه يشعر بضرورة التأكيد على أن هذه الكلمات تنتمي إلى متكلم آخر ، وأنها « مستعارة » للحظة من كلام شخص آخر ، وهذه التقنية موجودة في كل من نص المؤلف والنصوص التي تنتمي للشخصيات .

الجمع بين وجهات النظر المختلفة في جملة معقدة

الخطاب شبه المباشر

تمثل مختلف أشكال « الخطاب المباشر ، حالات أكثر تعقيداً من استعمال كلام الغير . والجمع بين وجهات نظر متعددة أمر ممكن ليس فقط في عمل كامل ، بل – أيضاً – في جملة واحدة ، وهذه على الخصوص صفة يتّسم بها الكلام الشفاهي ، حيث المتكلم يتبنّى ، عفو الخاطر ، وجهة نظر الشخص الذي يتحدث عنه والمثال الكلاسيكي على هذه الحالة هو تعبير « أوسيب » في مسرحية غوغول « المفتش العام » . يقول أوسيب لأستاذه : **قال نادل الحانة أن لن أعطيك أيّ شيء تأكله حتى تدفع ما أنت مدين لي به »** ، هنا اجتمع منطوقان ينتميان إلى شخصيتين مختلفتين ، إلى أوسيب الذي هو « مؤلف » الجملة ككل ، وإلى النادل . وبرغم أن كلا المنطوقين متحدان في إطار جملة واحدة ، فقد احتفظ كلّ منهما بملامحه النحوية .

وها هو مثال آخر للوسيلة نفسها فى « **الحرب والسلام** » :

« صرف جلالته انتباهه [المقصود : السفير الفرنسى] إلى فرقة الرّمانات اليدوية ، ومسيرة أستعراضهم » تابع الجنرال « ويبدو أن السفير لم يلاحظ ، ويبدو أنه غامر بالقول أننا فى فرنسا لا نعير انتباهاً لمثل هذه القضايا التافهة » (ص ٥٠٩) .

كلا هذين المثالين ليس بالخطاب المباشر ، ولا غير المباشر . فلو كانا خطاباً مباشراً ، فينبغى حذف ضمير الوصل « أن » فى المثالين (قال النادل : لن أعطيك ما تأكله ، وغامر السفير بالقول : نحن فى فرنسا ...) ولو كانا حالتين من الخطاب غير المباشر ، فينبغى أن يكون هناك توافق نحوى فى الضمائر بين فاعل الجملة الأصلية وفاعل الجملة الثانوية (قال النادل إنه لن يعطينا أى شىء لنأكله ، وغامر السفير بالقول أنهم فى فرنسا ...) .

هذان المثالان ليسا من الخطاب المباشر ، ولا غير المباشر ، بل هما خطاب شبه مباشر ، وهو تركيب من كلتا الظاهرتين . فهما يجمعان بين كلامين ينتميان إلى مؤلفين مختلفين : إلى المتكلم نفسه ، وإلى الشخص الذى يتكلم عنه . بعبارة أخرى ، بإمكاننا أن نرى تغيراً لوجهة النظر فى كلام المؤلف .

كان يُعتقد أنّ الخطاب شبه المباشر ظاهرة حديثة النشأة فى اللغة الروسية ، نقلت إليها تحت تأثير الفرنسية . وبالإمكان دحض هذا التصور بأمثلة مستقاة من التواريخ الروسية القديمة ، من طراز تاريخ ايباتيف لسنة ٦٤٥٤ ، مثلاً :

« قالت لهم أولغا إننى انتقمت لزوجى »

وبأمثلة من التراث الشعبى أيضاً :

« يقول ستافير ابن غودينو فيتش إننى لا أعبث بكم بعصاى الغليظة [٣٢] .

يمكننا أن نستخلص إذن أنّ ظاهرة الخطاب شبه المباشر طبيعية تماماً فى لغة ذات صور متطورة من الانشاطر الذى يفرضه التغير فى موقع المؤلف ، وهى سمة من سمات الكلام العادى .

الاقتباسات التى ناقشناها – فى ما سبق – هى أمثلة على الكيفية التى تتحد فيها وجهتا نظر مختلفان ، وبالتالى ، نصان لمتكلمين مختلفين فى جملة معقدة واحدة . مع ذلك ، فإنّ مثل هذه الأمثلة بسيطة نسبياً ؛ لأنّ حدود كلا النصين ، اللذين ينتمى كل منهما إلى مؤلف مختلف عن الآخر محددة بوضوح ، هكذا نستطيع أن نُضمّن فى كل مثال اقتبسناه بعض الكلمات ونضعها بين علامتى اقتباس ، ونعدّهما نتائج تدخل

كـلامٍ عرضى – أى ظاهرة تتعلق بالكلام [بالمعنى السوسيرى] parole ، لا باللغة langue . (قال النادل : إنه أنا لن أعطيك أى شىءٍ لتأكله » ، و « غامر السفير بالقول : نحن فى فرنسا ... ») .

ترتبط هاتان الحالتان بأمثلة الحروف المائلة فى الكلام المستعار لدى تولستوى ، لأنّ لكليهما حدوداً واضحة الملامح ، ويسهل تضمين الجزء المستعار من العبارة بين علاقتى اقتباس . وفى الحقيقة ، فإنّ الحروف المائلة التى يستخدمها تولستوى لإبراز عناصر النص المستعار ، معادلة من الناحية الوظيفية لعلامتى الاقتباس .

لقد تابعنا فى نقاشنا آراء فولوشينوف ، بإزاء آراء جماعة من النقاد يجمعون بين ظواهر مثل المونولوج المروى ، وتقنيات أخرى فى كَلام الغير المنقول فى إطار مصطلح « الخطاب شبه المباشر » . لقد استعملنا الكلمة بمعناها الضيّق ، لنطلقها على ظاهرة فى منتصف الطريق بين الكلام المباشر والكلام غيرالمباشر ، وهى ظاهرة تسمح بالتنقل (عن طريق عمليات معينة) بين كل من الكلام المباشر والكلام غير المباشر .

ويمكن وصف هذه العمليات على النحو الآتى : من أجل نقل خطاب شبه مباشر إلى خطاب مباشر ، تُضَمّن المادة المناسبة بين علامتى اقتباس ، وتحذف ضمائر الوصل ، ومن أجل نقل الكلام شبه المباشر إلى كلام غير مباشر ، لا بدّ من التوفيق بين الأشكال والصور النحوية .

الجمع بين وجهات النظر فى جملة بسيطة

دمج وجهتى نظر المتكلم والمستمع

سنفحص الآنْ الجمع بين وجهات النظر فى حدود جملة بسيطة . وبالرغم من أننا سبق أن وضعنا تحت هذا الصنف حالات الاستعمال المتقطع لكلام الغير فى الفقرات التى استشهدنا بها لدى تولستوى فيما سبق ، فإننا نُعنى فى هذا المقطع بانصهار أكثر عضوية وتلاحماً بين عناصر من « كلام الغير » ، و« كلام الذات » فى جملة واحدة .

ولنعدْ إلى مثال من « **الحرب والسلام** » :

« شكّل الأمير ڤاسيلى ، الذى ما زال يشغل الموقع المهمَّ نفسه ، رابطة الوصل بين الحلقتين . فقد اعتاد أن يزور (صديقتى الجميلة) * ma bonne amie ياڤلوڤنا ، ورآه البعض أيضاً (فى الصالون الدبلوماسى لفتاتى) * daus le salon diplomatique de la ma Fille . (ص ٦٦٠) .

* يخلو النص الأصلى من الترجمة ، وقد أضفناها للوضوح (م) .

الملمح المهمّ – هنا – هو ضمير الشخص الأول الذي استعمل مرتين (ضمير التملك ma) في نص يجري السرد فيه بضمير الشخص الثالث .

ويدل استعمال ضمير الشخص الأول دلالة واضحة أنّ وجهة نظر الأمير ڤاسيلي نفسه ، قد نفذت إلى النص ودخلته . وفي « المُقامرً » لدوستويڤسكي ، نجد فقرة يخاطب فيها البطل الفتاة پولينا قائلاً : « لو كنت مكانك لكنت مختارة لي رجلاً إنكليزياً زوجاً »

la by , na vashemmeste ; nepremenno vyshla zamuzh za ang lichania-na .

في النص الروسي ، يتبنى المتكلم ، وهو رجل ، وجهة نظر امرأته التي يتحاور معها نحوياً ، من خلال استعمال صيغة الفعل المؤنثة (وعلى الضدّ من جميع قواعد النحو الروسية) . لقد « وضع نفسه في موضعها ، وهو يتحدث معها ، واتضح ذلك لغوياً . لو انتزعنا هذه العبارة من سياقها ، فلن تمكن نسبتها في الروسية إلا لمتكلمة .

يمكننا أن نرى أنّ لدينا وجهتي نظر اثنتين في جملة بسيطة واحدة ، أي عناصر من مرحلتين من الكلام : المتكلم والمستمع . وما يحدث – هنا – هو الدمج الداخلي بينهما . فضلاً عن ذلك ، فإنّ الكلام المنقول -هنا – مندمج اندماجاً أكثر عضوية في النص ، وليس من السهل تمييز العناصر المستعارة عن سياق المؤلف ، مثلما حصل في الأمثلة التي ناقشناها سابقاً ، لأنّ حدود الكلام المنقول غير واضحة . أضف إلى ذلك ، أنّ من المستحيل تماماً نقل الجملة إلى خطاب غير مباشر عن طريق قوانين محددة سلفاً . لذلك ، لا تمثل هذه الجملة والجمل المشابهة لها ، حالات الخطاب شبه المباشر بالمعنى الضيق للكلمة التي تبنيناها هنا : أي أنّ وجهتي النظر في هذه الجملة مترابطتان – هنا – ومتداخلتان بقوة .

وغالباً ما نواجه الجمع بين وجهات نظر مختلفة – ولا سيمّا وجهتي نظر المتكلم والمستمع – في الكلام الشفاهي . لدينا مثلاً الاستعمال الواسع النطاق في الحديث المعاصر : [حرفيّاً : أتوسل إليك باقناع] . Ubeditel'no vas proshu في الحقيقة ، لايوجد مَن يستطيع أن يُقيّم تقيماً صحيحاً هل أن الطلب « مقنع » أو « غير مقنع » سوى المستمع وحده ، وليس المتكلم . وهكذا يَصحّ فكأنّ المتكلم قد انتحل تقييم المستمع وتبنى وجهة نظره . ويصح الشيء نفسه على العبارة التالية : Vy menia, konechno, izvinite [حرفياً : أنت ، بالطبع ، ستسامحني] .

يحدث نقل مشابه لوجهة النظر من المتكلم إلى المتحدث معه فى الجملة التالية المدّونة فى أثناء مواجهة بين طالب غاضب وبواب يلح فى طلب بطاقة الهوية . قال الطالب : « ماذا تريد ؟ ألا ترى شخصاً فى عجلة من أمره ؟ » .

Chego pristaete . Ne vidite razve cheloveksрeshit ?

بكلمة « شخص » يشير الطالب إلى نفسه ، مؤمّلاً أنّ البواب سيتطابق معه وسيعرف أنّه فى عجلة من أمره حقاً . وبالإشارة إلى نفسه بضمير الغائب ، ضمير الشخص الثالث ، يضع الطالب نفسه فى موقع البوّاب ليستحثه أنّ ما يشعر به هو وجهة النظر الصحيحة . ويصحّ الشيء نفسه على المتكلم الذى يشير إلى نفسه من خلال استعمال ضمير غير محدد – مثلاً حين يقول المعطى :

[حرفياً :خذها حين يعطونك] Beri, poka daiut . فى هذه الحالة ، يتبنى المتكلم موقع المتحاور معه ، متحدثاً عن نفسه من وجهة نظر المستمع ، مستخدماً – عن عمد – ضمير الشخص الثالث الغائب للجمع .

ويمكن العثور على استعمالات خاصة لعناصر كلام الغير التى وصفناها أعلاه ، بشكل رئيسى ، فى الأسلوب العامى . وليس ذلك بالأمر الاتفاقى ، لأنّ العملية التى وصفناها – هنا -تمثّل على إحدى الطرق الشائعة التى يتطور بها اللغة ، وتغيّر الكلمات معانيها . تأمل ، مثلاً تطور كلمة « navernoe » التى كانت تعنى حتى الثلث الأول من هذا القرن : « بكل يقين » . والان تستعمل هذه الكلمة نفسها لتعنى « من المرجح » ، أو حتى « من المحتمل » . وهو معنى مناقض تقريباً للمعنى الذى كان لها سابقاً . ويمثّل التغير فى استخدام هذه الكلمة انتقالاً فى وجهة النظر من المتكلم إلى المستمع . وكقاعدة ، فإنّ الاسلوب العامى أكثر تطوراً وتقدماً فيما يخص التغيرات اللغوية ، وهذا يعنى أن عمليات التطور غالباً ماتحدث أوّلاً ، قبل أن تؤثر فى المستويات الأخرى للغة . إذن يمكننا أن نفهم لماذا تطغى ظاهرة الخطاب شبه المباشر ، وظاهرة الاستعمالات المختلفة لكلام الغير بشكل عام على الأسلوب العامّى .

نستطيع أن نلاحظ مثالاً آخر على استعمال كلام الغير حين نقول لطفل ما : -Ka kie my krasivye [حرفياً : ما أحلانا] : فنحن لا نتحدث من وجهة نظرنا نحن وحسب ، بل من وجهة نظر الطفل المستمع أيضاً ، فقد وضعنا كلماتنا على لسان الطفل ، إذا صحّ التعبير . وقد اجتمعت وجهتا نظر المتكلم والمستمع هنا لكى يعطينا الإحساس بالاندماج والواحدية الضرورية لعلاقتنا بالأطفال الصغار . ونحن حين نتحدث لطفل صغير (ولا سيّما لمن لم يتعلم المشى بعد) نميل إلى تبنيّ وجهة نظره ، ويتضح هذا الانتقال فى وجهة النظر ، قبل كل شىء على مستوى التعبير ، ويكون هذا التصرف معيارياً فى كثير من المواقف اللغوية .

وفى الحقيقة ، فنحن نطلق كثيراً من العبارات مستعملين صوت الطفل ، وبنبرته ، وكأننا نلقنه مايقول . قد نقول ، مثلاً ، Idi ko mne na ruchki [تقريباً : تعال إلى ذراعَى ماما] مستخدمين صيغة التصغير ruchki وليس ruki [يماثلها فى العربية : ماما ، وليس أمك] . فى هذه الحالة نستعمل وجهة نظر الطفل ، ونعبِّر عنها بصيغة لغوية ، وليس وجهة نظرنا الخاصة . وبصفة عامة ، غالباً ما نسمِّى الكبير ، فى حضرة الطفل ، من وجهة نظر الطفل نفسه ، فيطلق الزوج والزوجة ، مثلاً ، على بعضهما اسم « ماما » و « بابا » .

أقصى تركيز لوجهات النظر المختلفة :

إنّ الجمع بين وجهات نظر مختلفة فى كلمة واحدة أمر يتّسم بالمفارقة التى تنتمى بصفة متميزة إلى الكلام parole أكثر من انتمائها إلى اللغة langue (أعنى أنها ترتبط فى العادة بالارتجال فى أثناء خلق النص ، أكثر من كونها حالة معيارية) ، ويمكن العثور على هذه الظاهرة فى الأدب أيضاً .

يرد مثال على اندماج وجهتى نظر فى كلمة واحدة فى « **ذكريات من منزل الأموات** » لدوستويفسكى ، فى فصل بعنوان « زوج أكولكا » . يروى شيشكوف ، وهو رجل أُدين بقتل زوجته ، قصة قتلها كما يأتى :

Kak tilisnu [كلمة منحوتة] (ee) po gorlu nozhom [وهكذا سلسختُ حنجرتها بسكين] .

فيعلق زينسكى على هذه الفقرة سائلاً : « أهناك تطابق بين الحركات الصوتية فى تلفظ كلمة tilisnu [سلسخت] وحركة السكين وهى تنزلق على لحم الإنسان وتنفذ فيه ؟ كلا ، ما من تطابق ، بل إنّ لفظ هذه الكلمة يطابق حركة تقلص عضلات الوجه ، التى تحدث غريزياً نتيجة الألم العصبى الذى يبعثه شعور الإنسان فى تخيل وجود سكِّين تنزلق على جلده (ولا تنفذ فى جسده) : تنقبض الشفتان فى تكشيرة ، وتنكمش الحنجرة ، وتصرّ الأسنان ، وفى تلك اللحظة ، فإنّ الأصوات الصحيحة الوحيدة التى يمكن النطق بها هى (ت) و (ل) و (س) ، وصوت العلة (يـ) . فضلاً عن هذا ، فإنّ اختيار هذه الحروف بالذات ، و ليس (د) و (ر) و (ز) ، قد تمّ تأديته بنوع من المحاكاة الصوتية التى تنطوى عليها هذه الكلمة » . ما يهمّ نقاشنا هو أن المجرم الذى تسبب فى ابتعاث الألم ، يتظاهر بالشعور بالألم حين ينطق الكلمة . وهكذا ، يتبنى فى وقت واحد موقع الضحية (أو موقع المفعول به) ، وموقعه هو (أو موقع الفاعل) ، ولذلك يوجد اندماج – هنا – فى الكلمة نفسها ، فى وجهتى نظر كلا المشاركين فى الفعل : الفاعل والمفعول أو المؤلم والمتألم .

وكثيراً ما نصادف الالتحام نفسه بين وجهتي نظر في عنصر واحد من عناصر الكلام في التنكر والتنغيم والإيماء وتعبيرات الوجه ، وعدد آخر من الظواهر اللالغوية المصاحبة للكلام . مثلاً ، حين نطرح سؤالاً ، ونحن نعرف أنّ جوابه سيكون بالإيجاب ، تصاحب نبرة الاستفهام في كلامنا هزة رأس تدلّ على الإيجاب . وبالطريقة نفسها ، قد يحاكي رجل يروي كيف ضرب خصمه ، في أثناء وصفه لضرباته ، حركات وجه ضحيته في الوقت نفسه ، وقد شوهها الألم ، (وقد نصادف الموقف نفسه في التمثيل الصامت) . وربّما رأى رجل قطة تزحف ، فيقول : « تتحرك القطة ببطء شديد جداً » بهمس حذر ، ممّا يدلّ على أنه تبنى في هذه اللحظة وجهة نظر الموضوع الذي يصفه .

في الفن البصري يتّسم الرسم الياباني بوسيلة مشابهة . فحين يريد الرسّام أن يمثّل طائراً ، مثلاً ، يعبّر عن تحليق الطائر الرشيق بضربات سريعة هادئة بالفرشاة . بعبارة أخرى ، يُشرك الرسام معه المراقب ويجعله يدخل في عملية الخلق بلفت انتباهه إلى إيماءاته الفنية . وفي الوقت نفسه ، يجمع في رسمه بين مشاعره الخاصة والصفات المميزة التي يراها في الموضوع الذي يرسمه .

تأثير كلام المؤلف في كلام الغير

حالات أقل وضوحاً : المونولوج المروي

أبرزت المناقشة السابقة حالات كلام المؤلف التي يتم فيها تعديله بتأثير الكلام المنقول ، أو لنقل بعبارة مختلفة ، أن صوت المؤلف فيها يقلّد بدرجة ما صوت شخص آخر . وهناك بالطبع حالات يقلّد فيها كلام الغير (وتحديداً : كلام الشخصية كلام المؤلف) يكتسب علامات من تأثير المولف ويتغيّر تحت هذا التأثير . وتتضح إعادة صياغة المؤلف لكلام الغير في الحالات التي نعرف فيها مشاعر الشخصية وأفكارها بصورة يبدو أنها تحاكي طبع الشخصية ، في حين الإشارة إلى هذه الشخصية تأتي بصيغة ضمير الشخص الثالث الغائب . هنا، مثلاً ، وصف تولستوي لـ « بيتيا روستوف » حين يذهب للكرملن لمقابلة الإسكندر الأول :

« حصل على مقعد في العربة ، التي أمّل منها أن يرى القيصر ، الذي كان لابدّ أن يكّر راجعاً . فكّر بيتيا أنّه لم يعد بحاجة إلى تقديم عريضته . لو رآه فقط ، فسيعد نفسه محظوظاً » (ص ٦٢٩) .

من الواضح أنّ لدينا – هنا – كلام بيتيا نفسه ، وقد قدّمه صوت المؤلف .. رسّمياً . فنحو الجملة الأخيرة وطريقة كتابة ضمير الغائب الذي يشير إلى الكسندر الأول يؤكد تماهي المؤلف بشخصيته (٤٣) .

لو أننا استبدلنا ضمير المتكلم بضمير الغائب الذى يشير إلى بيتيا ، فسيكون لدينا مثال بسيط على الخطاب المباشر(٤٤) . هكذا يكون استبدال الضمائر ببعضها مماثلاً وظيفياً لعملية حصر بعض أجزاء النص بين علامتى اقتباس فى أمثلتنا السابقة على الخطاب شبه المباشر . وكلتا العمليتين تفضى إلى النهاية نفسها ، وهى أن تأدية أىٍّ منهما بالخطاب غير المباشر يعطينا خطاباً مباشراً .

بهذه الطريقة يتكوّن نوع خاص من القص يُسمّى « المونولوج المروىّ » (٢٥) . وفى كثير من الحالات يعد هذا النوع من القص ، عن حقّ ، إمّا ناتجاً عن تدخل المؤلف فى كلام الشخصيات ، أو ناتجاً عن تدخل الشخصيات فى نص المؤلف . وقد لا يكفى استبدال الضمائر وحده لتحويل النص من كلام المؤلف إلى الخطاب المباشر للشخصيات ؛ لأنّ المؤلف قد يعيد صياغة بعض كلمات الشخصية ، أو يُضفى عليها مسحة تنغيمية . وفى هذه الحالة ، تختلط وجهة نظر المؤلف بوجهة نظر الشخصية على نحو لا انفصال فيه فى النص . ونتيجة لذلك ، فإننا حين نتفهم مشاعر الشخصية من وجهة نظرها ، فإننا سنصغى باستمرار إلى صوت المؤلف (٤٦) .

ويحمل المونولوج المروى – الذى يُقدّم شكلياً بضمير الغائب أو المتكلم – آثار إعادة صياغة المؤلف أكثر من الخطاب المباشر للشخصية فى العادة . وسلوك الشخصية الفردى ، الذى يظهر بلا وساطة فى كلامها المباشر الخاص ، غالباً ما يُقصيه المؤلف فى المونولوج المروى ، ويستبدله بأسلوب الكلام عند المؤلف نفسه . وكأنّ المؤلف –هنا – يقوم بوظيفة محرّر يعيد صياغة خطاب الشخصية الخاص .

يمكن تأويل الفرق بين النمطين على النحو التالى : يمثّلُ الخطاب المباشر (الحوار) لشخصيةٍ ما واقعةً موضوعية يسمعها المؤلف ، الذى ينتحل دور ناقل مخلص لتسجيل ما يسمعه ، ويعكس المونولوج المروى – من ناحية أخرى– أفكار البطل وتأملاته ، وهنا يركز المؤلف على جوهرها لا على شكلها .

وكثيراً ما تظهر حالات مماثلة لإعادة صياغة الخطاب المباشر من قبل المؤلف – سواء فى النثر الفنى أو فى قص الحياة اليومية – لتوصيل ما يجرى فى وعى الشخصية . وغالباً ما يلجأ المؤلف إلى مونولوج داخلى تقليدى لم يحدث فى واقع الأمر ، ولكنه كان يمكن أن يحدث . هنا –على سبيل المثال – فى « **الحرب والسلم** » وصف يقدّم من وجهة نظر الأميرة ماريا ، ثمّ نلاحظ تحولاً نحو وجهة نظر ابن الأخ الصغير نيكولاى بولكونسكى ، ثمّ نعود إلى وجهة نظر الأميرة :

« غالباً ما كانت تقول لنفسها بأنّها يجب ألا تفقد أعصابها ، حين تعلّم ابن أخيها ، ربّما كلّما جلست وفى يديها مسطرة تشير بها إلى الألفباء الفرنسية ، وكانت تتوق إلى الانتهاء ، إلى أن تسهّل عملية نقل معلوماتها إلى الصبىّ ، الذى صار يشعر دائماً

بالتخوّف أن عمّته سيستولى عليها الغضب بعد حين ، لأنها كانت فى تلك الغفلة الطفيفة ترتعد بعجلة عصبية وغيظ ، فرفعت صوتها ، وكانت تسحبه – أحياناً – من يده الصغيرة وتوقفه فى الزاوية » (ص ٥٠٤) .

فى بداية القطعة تُستعمل وجهة نظر الأميرة ، ثمّ وجهة نظر الصبى ، وأخيراً وجهة نظر راوٍ مؤلف مجردٍ . فى حالات كهذه لا تُعزى وجهة النظر إلى شخصية من الشخصيات بسبب جزئيات اللغة التعبيرية بقدر ما تُعزى بسبب تأويل وعى الشخصية . مهما يكن ، فيبدو من الملائم تصنيف هذه الحالات بوصفها تعبيرات عن وجهة النظر على المستوى التعبيرى بالقول ، كما فعل ڤ . ن . ڤولوشينوڤ ، بأنها تستمد وجودها من مونولوج داخلى محتمل (يُؤدَّى بصوت الشخصية) ثمّ يترجم إلى كلام المؤلف .

حالات أكثر وضوحاً : تأثير المؤلف فى خطاب الشخصيات المباشر

يكون تأثير كلام المؤلف فى كلام الشخصية أقوى حين يتحدث المؤلف نيابة عن شخصيته . ويعّرف ڤولوشينوف هذه الظاهرة بأنها « الخطاب المباشر البديل » ، ويقدم توضيحياً لها الفقرة التالية من « أسير القوقاز »(٤٧) . لپوشكين :

« حدّق القوقازيون ، وهم يتّكئون على رماحهم ، على طول النهر المندفع المعتم ، بأسلحة الأوغاد ، وقد التمعت فى الظلمة ، عائمةً وراءهم .. مَن تظن القوقازى ؟ ألا تتذكر معارك السنين الخوالى ؟ ... وداعاً ، قرى الحدود الحرة ، موطن الآباء والأجداد ، أيها الدون الهادىء ، أيتها الحروب ، والفتيات الجميلات . لقد وصل العدوّ اللامرئىّ إلى الضفة ، يغادر سهم كنانته – ويحلّق – فيهبط القوقازىّ من متراسة المدمّى » .

يلاحظ ڤولوشينوف ، فى تحليله هذه القطعة ، أن پوشكين « ينوب عن بطله ، ويقول ، بدلاً عنه ، ما قاله أو ما كان يجب أن يقوله البطل ، ويقول ما تستدعيه المناسبة . يودع پوشكين موطن القوقازىّ بالنيابة عنه (وهو بالطبع شىء لم يقمْ به القوقازى) » (٤٨) . من خلال هذه المثال ، يتضح أنّ صياغة المؤلف لكلام الغير يمكن أن ترد ليس فقط فى سياق كلام المؤلف ، بل – أيضاً – حين يكون كلام الشخصية بصورة خطاب مباشر .

يمكننا أن نتناول مثالاً آخر . ففى « حياة الكاهن الأكبر يواكيم » كما أوضح فينوغرادوف ، يُبنى النص إلى حدّ كبير استناداً إلى سلسلة من التوازيات مع الموتيفات الإنجيلية ، ولذلك غالباً ماتنفذ النصوص الإنجيلية إلى كلام الشخصيات(٤٩) . وليس يواكيم وحده الذى يقتبس نصوصاً إنجيليه فى كلامه (وهى واقعة يمكن تفسيرها بتربيته الكنسية) ، بل إن شخصية أخرى فى سرده تتكلم – أيضاً – بلغة إنجيلية . فعدوّ يواكيم ، وهو زعيم قوقازى اسمه پاشكوف ينطق بكلمات يهوذا (إنجيل متى ٢٧ : ٤) تمثيلاً :

« أجلسه پاشكوف على كرسي ، وتوصّل ، متكئاً على سيفه ، إلى قراره الصائب ، فبدأ بالنحيب ، قال « لقد ارتكبتُ خطيئة ، اللعنة عليّ ، لقد خدعتُ دماً بريئاً ، لقد جلدتُ كبير الكهنة بلا وجه حق ، وسوف يعاقبني الله » .

ويتحدث نيكوديموس ، مدير المؤونة ، بكلمات الابن المبذّر (لوقا ١٥ : ٢١) :

« تهاوى أمامي وحضن سلسلتي وقال : أغفر لي من أجل الله ، أغفر لي ، لقد ارتكب بحق السماء خطيئة ، وعلى مرأى منك .لقد شتمتك ولذا عاقبني الله »[٥٠] .

هكذا يتحدث المؤلف يواكيم عن شخصياته - لا في سياق كلام المؤلف ، في هذه الحالة ، بل في خطاب الشخصيات المباشر[٥١] .

في حالات أخرى ، لا تتضح إعادة صياغة المؤلف لخطاب الشخصيات المباشر اتضاحاً كافياً ، وإن كانت بيّنة . إذ إنّ التغيير في درجة تأثير المؤلف في الكلام المنقول (وهو في هذه الحالة خطاب الشخصيات المباشر) ، هو مؤشر الانتقال في موقع المؤلف (أي وجهة نظره) في خلال مجرى السرد . ولتوضيح هذه الظاهرة ، يمكننا العودة إلى تحليل المواقع التي يتبناها تولستوي في نقل خطاب الشخصيات المباشر في « **الحرب والسلم** » ، وبالدرجة الأولى نقل الفرنسية المنطوقة بخطاب مباشر .

بعض القضايا المتعلقة بنقل المؤلف

للخطاب المباشر في " الحرب والسلام "

أنّ إعادة صياغة المؤلف لكلام الشخصيات المباشر (أي تأثير كلام المؤلف في كلام الشخصيات) ، يحدث في نقل الكلام المباشر في « الحرب والسلم » ، إذ يتبنى تولستوي في حالات متعددة مواقع مختلفة من حيث الجوهر من كلام إحدى الشخصيات المباشر .

من هذه المواقع التي ينتحلها مؤلف « **الحرب والسلم** » موقف المراقب الموضوعي الذي يسمع ما تسرّه بعض الشخصيات لبعض ، بغية تسجيل كل ما يسمعه بمنتهى الدقة . وفي هذه الحالة ، ننتبه إلى وسواس تولستوي وحرصه النظري على نقل المميّزات الصوتية للشخصيات (مثلاً : لثغة دينيسوف في الصوت الصحيح « ر » والخروق الصوتية في كلام الضابط البحري في قصر سلوبودسكي ، وأمثلة أخرى كثيرة) [٥٢] . وكذلك حرصه على نقل طرق التحدث . ويمكن تفسير نقله الأمين لكلام الشخصيات بالفرنسية في « **الحرب والسلم** » بهذاالحرص الموضوعي نفسه .

وليس النقل الموضوعي المباشر سوى أحد المواقع التي ينتحلها المؤلف ، لأن موقفه في حالات أخرى من كلام الشخصيات يختلف اختلافاً جوهرياً ، حتى ليمكن مقارنة

موقعه بموقع محرّر يصفّي كل ما يسمعه ويرشحه ويعيد صياغة كلام الشخصيات المباشر بطرق محددة (٥٢) .

ويدلّ فحص استعمال الفرنسيّة بصيغة الخطاب المباشر في « **الحرب والسلم** » على أنّ نقل كلام الشخصيات في الفرنسية أو الروسية لا يعتمد دائماً على اللغة التي يفترض فعلاً أنّ شخصية معينة تكلمت بها (في خيال المؤلف) . فالإفصاح عن كلام بلغة أو أخرى له أهداف وظيفية ترتبط ارتباطاً مباشراً بوجهة نظر المؤلف . والكلام الفرنسيّ (أي الكلام الذي يتخيل المؤلف النطق به بالفرنسية) قد يُؤَدّى بالروسية – سواء بالترجمة المباشرة أو بالصياغة الحرة – أو بالفرنسية مثلما يُفترض النطق به . وإعادة صياغة المؤلف هذه للخطاب المباشر تقترن على نحو مغالط بالحرص الوسواسي على نقل كلام الشخصيات ، كما هو في مكان آخر من الرواية .

فعلياً تستعمل الشخصيات الفرنسية والارستقراطية الروسية معاً كلتا اللغتين في الرواية ، فتعبِّر عن نفسها بالروسية ، أو بخليط من الروسية والفرنسية . على سبيل المثال ، يخاطب نابليون الأمير أندريه (حين يُجرَح في معركة أوسترلتز) أو لافروشكا القوقازي بكلمة أسير في الروسية ، ويتحدث الروسية مع الجنرال بالاشيف ، بل مع جنرالاته الفرنسيين أيضاً . وفي حالات كثيرة ، يبدأ نابليون الحديث بالفرنسية ، ثمّ يتحوّل – فيما بعد – إلى الروسية ، أو إلى مزيج من الروسية والفرنسية .

أحياناً يتحدث مساعدو نابليون بالفرنسية حين يسألهم بالروسية ، أو يتحدثون الروسية ويجيب عنهم بالفرنسية :

« بدأ المساعد الحديث :... Sire , le Prince

قال نابليون بإشارة مغيظة : يطلب التعزيزات ؟ » (ص ٧٤٩) أو

« قال المساعد : نيراننا تحصدهم صفاً صفاً ، لكنهم مازالوا صامدين .

قال نابليون بصوته المبحوح ! I's en veu lent encore » (ص ٧٦١) .

إذا انتزعنا هذه الفقرات من سياقها ، فستُفهم بطريقةٍ واحدة فقط : وهي أنّ نابليون ومساعديه كانوا يتحدثون بلغتين مختلفتين مع بعضهم ، كما يتحدث ثنائيو اللغة .

شخصيات فرنسية أخرى في الرواية تتحدث بالطريقة نفسها تمامًا ، طوراً بالروسية وطوراً بالفرنسية : الفيسكونت مورتمارت ، الذي نلتقيه في سهرة آنّا پاڤلوڤنا (ص ٨) ، ومراد (ص ٥٧٤) ودافوست (ص ٥٧٦) .. وغيرهم .

كذلك قد يعطينا المؤلف الكلام الفرنسي للأرستقراطية الروسية ، لا بالفرنسية ، بل بالروسية ، برغم أنه حريص على الإشارة على أن المحاورة جرت بالفرنسية . مثلاً :

« دخلت الأميرة .. بدأت الحديث بالفرنسية كالعادة : أتساءل دائماً ، لِمَ ذلك » ... (ص ٢٠) .

ثمّ يستمرّ الحوار بالروسية ، لا بالفرنسية .

وفي مثال آخر :

« قابلت الأمير فاسيلي بتلك النبرة العذب التي غالباً ما يتبناها الأشخاص المرحون المفعمون بالحيوية ... « حسناً » ، ها نحن سنستفيد منك حتى أقصى مدى ، مادمنا قد وجدناك يا عزيزي الأمير ، قالت الأميرة الصغيرة بالفرنسية طبعاً للأمير فاسيلي » (ص ٢٠١) .

« خاطب الأمير دولغوروكوف الأمير أندريه بالفرنسية : يا زميلي العزيز ، أية حرب كسبنا ! » (ص ٢٢٧) .

وتأتي بقية الحوار بالروسية أيضاً .

« قال بيير لزوجته : حيثما تذهبين تجدين الرذيلة والشر ، أنا تولي ، تعال ، اأ كلمة معك . قال بالفرنسية » (ص ٥٥٥) ونقرأ في القصة نفسها فيما بعد :

« هل وعدت الكونتسة روستوف بالزواج منها ؟ هل تحاول الهرب معها ؟

أجاب أناتولي بالفرنسية (شأن المحادثة كلها) :

يا زميلي العزيز ، لا أعدّ نفسي مضطراً للإجابة على أسئلة توجه لي بهذه النبرة » (ص ٥٥٦) .

« شعرت الأميرة ماريًا بهذه النبرة وقدرتها : أنا أشعر بالامتنان الكبير ، لك . قالت له بالفرنسية » (ص ٦٨٦)

في حالات أخرى ، يقدم الكلام الفرنسي لبيير وأنا تولي كوراغين والأميرة ماريا وزوجة أندريه والكونت دولغوروكوف مباشرة في الفرنسية .

وبالانتباه إلى مزيد من التفاصيل ، حينَ ينقل تولستوي الخطاب المباشر بالروسية ، يشير إلى الجزئيات والخصائص المميزة للفظ بعض الكلمات الفرنسية ، وإن كان يقدمها لنا بالروسية . وفي المثال التالي ، من المفترض أن تنطق إيلين كلمة « عشيق » بالفرنسية . ينقل تولستوي الكلمة بالروسية ، لكنه يحرص على الانتباه إلى طريقة لفظ الكلمة بالفرنسية : « سأعطيك الجواب ، إذا لم تردّه . واصلت إيلين القول أنت تصدّقون كل ما يقال لكم . لقد قيل لكم .. تضحك إيلين .. إنّ دولوخوف كان عشيقي . قالت بالفرنسية ، بوضوحها الشديد في الكلام ، وهي تنطق كلمة « عشيق » (ص ٢٩١)[٥٤] .

فى حالة أخرى ، يُلفت تولستوى النظر إلى الأخطاء التى يرتكبها طبيب ألمانى فى الفرنسية ، فى حين يقدّم لنا نصّ كلامه فى الروسية . كان الطبيب الألمانى ومعالج آخر اسمه لورين يناقشان إمكانية إبلال الكونت بيزوهوف من السكتة التى تعرّض لها :

« واصل الطبيب الألمانى القول لكورين

هل يستطيع أن يجرجر نفسه حتى صباح الغد ؟

سأل الطبيب بفرنسيته الرديئة » (ص ٦٢) .

هنا يعطينا تولستوى بروسية ملحونة

[Eshche, mozhet, dotianetsia do zavfrashne go utra ?]

الجملة التى يُفترض أن يقولها الطبيب بفرنسية ملحونة . وفى هذه الحالة ، مع الفرنسية الملحونة التى تُنقل إلى روسية ملحونة ، يصير اللحن أو الاضطراب اللغوى العنصر الثابت .

تأمل الحوار التالى بين نابليون والأسير القوقازى لاڤروشكا : « أصدر نابليون أمره باعتلاء جواده إلى جانبه ، وبدأ استجوابه

– هل أنت قوقازى ؟ [Vy kazak ?]

– نعم ، يامولاى ، قوقازى » (ص ٦٦٣)

فى هذه الأحدوثة يبدو نابليون وكأنه يتحدث لغة لاڤروشكا نفسها ، مع ذلك فهو يستخدم الصيغة المهذّبة من ضمير المخاطب [vy] ، فى حين يستخدم ضابط روسى ، يتحدث الروسية مع لاڤروشكا الصيغة الاعتيادية [ty] . وهذا يعنى أنّ هذه العبارة ترجمة حرفية عن الفرنسية ، ويوضح مثال آخر استعمالاً مشابهاً :

« أنت نذل ووغد ، ولا أعرف ما الذى يمنعنى أن أسمح لنفسى بلذّة دمغك بهذا » قال بيير معبراً عن نفسه بطريقة مصطنعة لأنه كان يتكلّم الفرنسية » (ص ٥٥٦) .

هنا ، كما فى المثال السابق ، يبدو كلام الشخصية الفرنسى مترجماً إلى ما يعادله بالروسية فى النص ، غير أنّ النص الروسى يمثّل كلام پيير حرفياً إلى حدّ أنه يحتفظ بالخصائص الشكلية الفرنسية الغريبة على الروسية .

هكذا إما أن يُنقل المنطوق الفرنسى فى « **الحرب والسلم** » مباشرة إلى الفرنسية أو الروسية ، أو بمزيج من الروسية والفرنسية . لذلك ، نستطيع القول أنّ العدد الكبير من الأمثلة التى يتحدث فيها روسيون بمزيج من الروسية والفرنسية ليس ثمرة رغبة تولستوى فى تمثيل كلام الشخصيات تمثيلاً واقعياً ، بل ربمّا كان ثمرة بعض المقاصد التأليفية الخاصة . يستتبع ذلك ، إذن ، أننا حين نقرأ فى « **الحرب والسلم** » الخطاب

المباشر مقدّماً بالروسية (أو بمزيج من الروسية والفرنسية ولا تصحبه إشارة من المؤلف عن كيفية أدائه ، فلن نعرف - على وجه التأكيد - بأية لغة قيل أصلاً . وفي الحالات التي يُقدّم الكلام بالفرنسية ، نستطيع أن نرجّح أنّه نُطق بالفرنسيّة . ونستطيع القول - إذن - بأنّ المقابلة والتضاد بين الفرنسية والروسية يُمكن أن تُحيَّد neutralized في « **الحرب والسلم** » ، حين تبرز الإشارة إلى الفرنسية .

يوضح تعليق كتبه تولستوي اهتمامه بهذه القضية :

« لماذا يتحدث في أعمالي كلّ من الشخصيات الروسية والفرنسية ، الفرنسية حيناً والروسية حيناً آخر ؟ إن الشكوى من شخصيات تتكلم وتكتب الفرنسية في كتاب روسي ، أشبه بالشكوى من رجل يُلاحظ ، وهو ينظر في صورة ، وجود لطخات سود (أو ظلال) ، وهي غير موجودة في الواقع . فليس الرسام مذنباً لكون بعض الناس يظنّ في ظلٍّ على وجه مرسوم لطخة سوداء ، بل يكون الرسام مذّنباً حين تظهر هذه الظلال في أماكن خطأ ، أو منفّذة تنفيذاً مغلوطاً .. وبرغم أنني لا أُنكر أنّ بعض الظلال التي رسمتُها قد تبدو فجة أو غير واقعية ، فإنني أريد لمن يضحكون لكون نابليون يتحدث الفرنسية أحياناً والروسية أحياناً أخرى أن يعلموا بأنهم كم ينظر إلى لوحة شخصية ، فلا يرى فيها وجهاً من الأضواء والظلال ، بل يرى فيها لطخة سوداء تحت الأنف فقط » (٥٥) .

هكذا ، لاتكتسب اللغة الفرنسية هذه الأهمية عند مؤلف « **الحرب والسلم** » لأنها تطابق العالم الواقعي الموصوف في الرواية ، بل لأنها وسيلة تقنية في التمثيل ، وكان تولستوي بحاجة إلى اللغة الفرنسية والخصائص الصوتية المتميزة الأخرى لكي ينقل الإحساس بالكيفية التي تتكلم بها الشخصية ، ولكي يُعطي القارئ مفتاحاً يصل به إلى أسلوب المتكلم الفردي ، ولكنه يعود لاحقاً بعد أن يكوّن القارئ فكرة عن أسلوب الشخصيات العام في النص ، فتقل حذلقته في نقل الخطاب المباشر .

يصحّ قول شيء مماثل عن لثغة دينيسوف . فتولستوي يصورّ هذه الصفة المتميزة (وإن يكن حافظ على إبرازها) في الطبعتين الأولى والثانية من « الحرب والسلم » ، مبدلا (r) (g) [أو الراء بالجيم] في الكلمات التي ينطقها . وقد حذفها تماماً من الطبقة الثالثة عام ١٨٧٣ ، ورافق هذا الحذف إحلال الروسية محلّ الكلام الفرنسي ، وليس ممّا يخلو من دلالة أن يتزامن هذان التغيران : قد نتصوّر أن تصوير عادة دينسيوف المتميزة مماثلة وظيفياً لاستعمال الكلام الفرنسي في « الحرب والسلم » ، وأن تصوير لثغة دينيسوف في كلتا الطبعتين السابقتين أمر غير متناغم على نحو ما يكون تصوير الكلام الفرنسي غير متناغم وغير منسجم ، وليس لدى المؤلف شعور بحاجة ماسة إلى نقل خصائص دينيسوف الصوتية في كل عبارة ينظف بها لكي يُعطي

فكرة عامة عن طراز كلامه ، ولكي يتذكّر القارىء منَ حين إلى آخر بملامحه الصوتية المميزة [٥٧] .

الموقعات الداخلي والخارجي للمؤلف

هكذا ، يتضح من نقل الفرنسية ، ولثغة دينيسوف ، وجميع أنواع العدول في كلام الشخصيات في « الحرب والسلم » ، أننا نستطيع أن نتبيّن موقعين مختلفين يمكن أن يتخذهما المؤلف ، فحين يتم تمثيل الكلام بلغة أجنبية أو الكلام غير القواعدي على نحو طبيعي ، يؤكد المؤلف على المسافة الفاصلة بين الشخصية المتكلمة والملاحظ الواصف . بعبارة أخرى ، هناك تأكيد خاص على اللا توافق أو الانفصال بين الشخصية التي تتكلم ، والملاحظ الذي ينتبه إلى « الغرابة » لدى المتكلم .

وتضيء الفروق بين نقل الكلام الفرنسي لدى تولستوي ، ولدى پوشكين هذه النقطة . يرى توماشفسكي أن « پوشكين ، الذي كان ملزماً في حياته الشخصية باستعمال اللغة الفرنسية كلاماً وكتابة أكثر من تولستوي بكثير ، لم يكن تُواقاً لإعادة إنتاج اللغة الأجنبية في خطاب شخصياته »[٥٨] . وفضلاً عن الفروق الجلية في الوسائل الأسلوبية لدى الكاتبين ؟ فإن الفرق في ترجمة الكلام الفرنسي يعود إلى أن الكلام بالفرنسية في روسيا عصر پوشكين ، لم يكن بالظاهرة اللغوية البارزة ، بل كان إلى حدّ كبير جزءاً من الكلام اليومي الذي لا يتطلب أيّ اهتمام خاص به . وفي حين يصف تولستوي – من ناحية أخرى – الفترة نفسها التي يصفها بوشكين ، فإنه يصفها بنظرة لاحقة أفضل إذ صار فيها استعمال اللغة الفرنسية ، في الأقل إلى حدّ معين ، ظاهرة بارزة في كلام المجتمع الروسي [٥٩] .

ومما لا يخلو من دلالة ، أنّ پوشكين حين يجد من الضروري أن يُلفت الانتباه إلى الفرنسيّة ، مثلاً ، حين يحتاج إلى المزاوجة بين الفرنسية والروسية في خطاب الشخصيات ، ينقل المحاورة الفرنسية بشكل وثائقي ، وفي هذه الحالات يتم إبراز الكلام بالفرنسية إبرازاً لا لبس فيه . انظر – تمثيلاً – في الحوار الذي يجري بالفرنسية والروسية في « دوبروڤسكي » لپوشكين ، بين دوبرڤسكي (الذي يتظاهر بأنه فرنسي اسمه ديفورجيش) والملّاك الروسي انطون پافنوتيش سبتزن . يتكلم دويفورجيس الفرنسية ، بينما يتكلّم سبتزن مزيجاً من الفرنسية والروسية :

« بدأ أنطون پافنوتيش بالدوار حول السيد الفرنسي ، وهو ينظف حنجرته ويسعل ، وأخيراً التفت له وخاطبه – هم ! هم ! ألا أستطيع أن أقضي الليلة في غرفتك ، -mas soo ، إذ كما ترى .....

- Que désire monsieur ?

سأله ديفورجيس بانحناءة مهذبة .

- أى أمر جدير بالرثاء ، massoo ، إنك لم تتعلم الروسية حتى الآن .
Je vais moa chez vous coucher .

هل تفهمنى ؟

أجاب ديفورجيس :

Monsieur , trés volontiers, veuillez donner des ordres en conséquence .

غادر أنطون پافنوتيش فوراً ، مقتنعاً تماماً بمعرفته باللغة الفرنسية ليتخذ الترتيبات الضرورية »(٦٠) .

فى الحالات التى يعيد المؤلف إنتاج كلام الشخصيات بلغة أجنبية أو غير صحيحة قواعدياً - على نحو طبيعى - فإنه يتخذ موقع مراقب غير مشارك (بعبارة أخرى يتخذ ، قصداً ، وجهة نظر خارجية فيما يخص الشخص الموصوف) . فيؤكد الكاتب على هاتيك الملامح التى ربّما أغفلها بعض المقربين أو العارفين بذلك الشخص ، وفى هذه الحالة يعيد المؤلف إنتاج الجزئيات الخارجية .

أمّا إذا لم يكن الكاتب على الجزئيات الخارجية ، بل على جوهرها - أى إذا ركزّ لا على « الكيف » ، بل على « الماذا » . وبناءً على ذلك ، يترجم ملامح الكلام الخاصة بعبارات حيادية ، فستقترب وجهتا النظر التعبيرية للواصف والموصوف من بعضهما (أى الشخص الذى يتحدث فى ذلك الوقت) . ويصل التركيز على الجوهر أكثر من الشكل أقصى نقطة له فى المونولوج المروى ، حيث يتشابك كلام الشخصية وكلام المؤلف . وقد لاحظنا سلفاً أن المونولوج المروى متحرّر بصورة نموذجية من الخصائص المميزة لتعبير الشخصية ، ونستطيع أنْ نعد هذه الحالة مثالاً على وجهة النظر الداخلية .

وكلّما ضاق التمييز بين تعبير الشخصية الموصوفة والمؤلف أو الراوى الواصف ، زاد اقتراب وجهتى نظرهما على المستوى التعبيرى . فالقطبان المتضادان هما : التمثيل الدقيق لخصائص كلام الشخصية (وهذه حالة أقصى تمييز) والمونولوج المروى (وهذه حالة أقل تمييز) .

وغالباً ما يستعمل المؤلف التمثيل الطبيعى لملامح الكلام المميّزة لكى ينقل للقارىء فكرة عامة عن الأسلوب الذى يتّسم به الشخص الموصوف . ولكنّ كلما ازدادت أُلفة القارىء ومعرفته بالشخصية ، تناقصت حاجة المؤلف إلى التأكيد على الخواص المميزة لأسلوب كلامه . فى « ابنة الآمر »(٦١) . مثلاً ، حين يصف پوشكين قائد حصن أورينبرغ ، الألمانى الأصل ينقل لنا أنّ للقائد نبرة ألمانية ، حين يتحدث بالروسية -

ونحن نسمع هذه النبرة وقد أُعيد إنتاجها في خطاب مباشر باستبدال الصوامت المهموسة بصوامت مجهورة ، ولاسيّما إذا وردت في المقاطع الأولى من الكلام[٦٢] . ثمّ يتوقف تكرار هذه النبرة – فيما بعد -- ويُنقَل لنا كلام القائد بروسية اعتيادية . فكأننا دخلنا إلى العالم الموصوف ، وصرنا الآن ندركه من الداخل ، لا من الخارج ، ونتيجة لهذا التحوّل لم نعد نسمع نبرة القائد ، بالطريقة نفسها يمكننا عدم انتظام كلام شخصية لا نعرفها ، لكننا ما أن نتعرّف عليها عن قرب ، حتى نتناسى هكذا ، يعطي القارىء في البداية انطباعات مراقب منفصل عن وجهة نظر خارجية بالنسبة إلى الشخصية المتكلمة . ووجهة النظر هذه قابلة للاستبدال ، في أوقات متباعدة أو مرة واحدة ، بنظرة داخلية . فكأنّ القارىء صار عارفاً تماماً بطراز كلام الشخصية ، وأصبح بوسعه الانصراف عن ملامح التعبير الخارجية لكي يركز على جوهرها[٦٣] .

حتى الآن كنا نحلّلَ الحالات التي يتخذ فيها المؤلف ، في أثناء نقله كلام الشخصية المباشر ، موقعاً إما خارجياً أو داخلياً من المتكلم . وربّما تناوب هذان الموقعان في مجرى السرد . أو ربّما اندمجا اندماجاً تركيبياً وتداخلا في النص ، وانكشفا في وقت واحد على الأكثر في كلام الشخصية الموصوفة ، وفي هذه الحالة تفقد وجهة نظر الواصف (وهو المؤلف) تحددها وجلاءها وتصير غير واقعية . ولإيضاح هذه الظاهرة ، يمكننا أن نعود ثانية إلى الكلام الفرنسي في « **الحرب والسلم** » . في أثناء نقل الخطاب الفرنسي بالروسية ، غالباً ما تعطى الكلمات السانحة بالفرنسية . على سبيل المثال ، يسأل نابليون : « هل صحيح أنّ موسكو Moscou تسمّى موسكو المكرّمة Moscou la sainte كم كنيسة في موسكو Moscou ؟» (ص ٥٨٢) . تشير كلمة (Moscou) بمفردها إلى وعي نابليون ، لأن موسكو Moscow [بإملائها الصحيح] عنده هي Moscou . يشعر تولستوي بضرورة إعطاء تلفظ هذه الكلمة الفعلي من موقع نابليون ، في حين تعطي جميع الكلمات الأخرى في الجملة نفسها بالروسية من موقع مختلف [٦٤] .

يمكن اعتبار جمل من هذه النوع نتيجة تأليف (أو إدماج لا انفصال فيه) بين عبارة فرنسية مثلما ينبغي تلفظها في لغتها الأصلية ، وبين ترجمة روسية لها . وفي حالات أخرى تترادف العبارة المنطوقة بالفرنسيّة وما يقابلها في الروسية ، ليختفي التأليف بينهما . وحين ينقل تولستوي الكلام الفرنسي بالروسية ، يضاعف أحياناً بعض العبارات في الخطاب المباشر بتكرار مقابلهاالفرنسيّ . فتتجاور في كلام نابليون العبارات الفرنسية والروسية جنباً إلى جنب :

« آه ، ما زال حياً ، قال نابليون ، التقطْ هذا الشاب ، ce jeune homme ، وأحمله إلى نقطة إسعاف » (ص ٢٦٦) « قال له : Et vous, Jeune homme ? وأنت أيّها الشاب ، كيف تشعر الآن ؟ » (ص ٢٦٧) .

« ليس لَديك مائة ألف جندى ، بينما عندى ثلاثة أضعاف هذا العدد . وأنا أعطيك كلمة شرف .. أُعطيك ma parole d'honneur . قال نابليون ، ناسياً أنّ كلمة الشرف عنده ليست لها قيمة » (ص ٥٨٠) .

يرد الإرداف نفسه فى خطاب ألكسندر الأول :

« رأى روستوف الدموع فى عينى القيصر ، وسمعه يقول بالفرنسيّة مخاطباً تشارتورزسكى ، وهو يمتطى صهوة جواده : ما أبشع الحرب ! ... ما أبشع الحرب ! Quelle terrible chose que la guerre » (ص ٢٣٢)

وفى كلام الماسونى الحُرّ ، الكونت فيلارسكى :

« قال له : سؤال آخر ، أيها الكونت ، أتوسل إليك لا كماسونى قادم ، بل كانسان شهم (galant homme) أن تجيبنى عليه بكل صدق » (ص ٣٢٤)[٦٥] .

هنا ، صهر المؤلف الجملة كما ينبغى أن تكون قد قيلت ونطقت بترجمتها . والموقف الذى تبناه تولستوى – هنا – موقف مترجم يرى من من الضرورى أن يضمن ترجمته شذرات من النص الأصلى ، لكى يحيل القارىء من حين إلى آخر ، إلى السياق الفعلى الذى قيلت فيه العبارة .

بالطبع ، لايمكن اعتبار الجمل الناشئة عن هذا التأليف بين مواقع المؤلف المختلفة إعادة صياغة للكلام الواقعى ، وواضح أنها لا تدَّعى التطابق المباشر مع الواقع . بل تستعمل وسيلة تضمين نتف وشذرات من النص الأصلى لكى تشير إلى الظروف العامة التى تحيط بكيفية نطق الجملة ، أو إلى الوعى الفردى للمتكلم .

وتتوفر فى رواية « **الحرب والسلم** » أمثلة مشابهة ، تتكرر فيها كلمات وعبارات بوساطة الترجمة ؛ لغرض الإحالة إلى إدراك فردى ليس فقط فى نقل الخطاب المباشر ، بل فى كلام المؤلف أيضاً :

« فى اليوم التالى ، قاد نابليون جواده أمام الجيش ، ووصل إلى « نيمين » ، وهو يرتدى زيّاً بولندياً لكى يستطلع عبور النهر ، وخرج سالماً من ضفة النهر .

حين شاهد القوقازيين مخيمين فى الضفة الأخرى ، وامتداد السهوب les steppes) التى تتوسطها موسكو Moscou ville sainte ، عاصمة الإمبراطورية الشبيهة بالإمبراطورية السيثية Scythian ، التى غزاها الإسكندر المقدونى ، وقد أثار نابليون عجب الدبلوماسيين حين انتهك جميع قوانين التعبئة العسكرية بأصداره أوامر التقدم الفورى » (ص ٥٦٧) .

تشير الكلمات الفرنسية التى تتخلّل النص الروسى إشارة واضحة إلى وعى نابليون الفردى . وإذْ يستعمل تولستوى ترجمة فرنسية مباشرة بعد الكلمة الروسية ،

يبدو وكأنه يريد الإحالة إلى نظام نابليون الإدراكى نفسه . وتمثل هذه الكلمات عناصر من كلام الغير ، من المونولوج المروى الذى تسلّل إلى نص المؤلف(٦٦) . لدينا -اذن هنا - ترجمة فى الأساس والجوهر لنص المؤلف إلى اللغة الفردية للشخصية .

الموقف العكسى ممكن أيضاً : إذ قد يكون كلام الشخصية الفردى (باستعمال عناصر من الكلام المنقول) متبوعاً بترجمة إلى لغة الوصف الموضوعى .

« غير أن الكونتسة لا توافق على ذهاب الكونت ، ذلك إنه بقى عدة أيام يشكو من ساقه . وقد اتُخذ قرار بأن لا يذهب الكونت . ولكن إذا ذهبت معهم لويزا إيڤانوڤنا (مدام شوس) فقد تذهب الفتيات إلى مدام مليوكوف » (ص ٤٨٨) .

« ارتدى الامبراطور ملابس كتيبة بريوبرازينسكى ، السراويل البيض والأحذية الطويلة ، ونجمة لم يتعرفها روستوف (إذ كان legion d'honneur) » (ص ٣٧٩) .

فى كلتا الحالتين يترجم كلام المدرك الفردى إلى كلام المؤلف . وتتضح هذه الوسيلة الدقيقة بوصف مشهد الصيد فى صنيعة روستوف ، أوترادنوى . يُنفَذّ الوصف فى وقت واحد من وجهتى نظر اثنتين : من وجهة نظر الصيادين ، وهى داخلية بالنسبة إلى الحدث الموصوف ، ومن وجهة نظر حيادية لمراقب جانبى ، جارجى فى علاقته بالحدث الموصوف . يجرى وصف الصيد بمفردات الصيادين الخاصة ، غير أن التعبيرات الخاصة تترجم - أيضاً - كل مرة إلى لغة حيادية . وتماثل هذه التقنية تقديم الكلام الفرنسى حين يكون مشفوعاً بترجمته إلى الروسية .

« قوّس كلب صيد آخر ظهره ، واندفع كالسهم إلى الدرجات ، واحتك رافعاً علمه (ذيله) بساقى نيكولاى » (ص ٤٥٨)

« قفز الذئب قفزة وأخرى ، واختفى ملوّحاً بساريته (ذيله) بين الأحراش .. فتابعه فريق الكلاب إلى الخلاء المفتوح نحو الرقعة التى اتجه لها الذئب بحثاً عن غطاء (ليجد ملجأ) » (ص ٤٦٣) .

« اختلس الذئب نظرة إلى كاراى .. وحثّ خطاه ، طاوياً ساريته (ذيله) بين ساقية » (ص ٤٦٦) .

« والآن بدأ الثعلب يلف بينهم فى دوائر ، مستعجلاً الدوائر أكثر فأكثر ، مجرراً فرشاته الكثة (ذيله) حوله » (ص ٤٦٨) .

« قال [نيكولاى] بأنه سيعطى روبلاً لكلّ من يطرح أرضاً (يقتل) أرنباً برياً (ص ٤٧٠) .

تؤدى تعبيرات الصيادين - هنا- وظيفة مشابهة لوظيفة الكلام الفرنسى فى « **الحرب والسلم** » وتضىء كلتا الحالتين تناوب موقعى المؤلف ، اللذين يمكن تفسيرهما على أنهما تناوب بين وجهتى النظر الداخلية والخارجية .

هوامش الفصل الثانى

(١) [فى مصطلحات مدرسة براغ يميّز منظور الجملة الوظيفية أو التقسيم الفعلى للجملة المعلومات المعطاة (أساس الجملة أو موضوعتها) من المعلومات الجديدة (نواة الجملة) . ولقد كان النحو الوظيفى موضوعاً لأعمال ماثيسيوس وفبراس – الترجمة الإنكليزية] .

(٢) بخصوص الـ skaz ، انظر ، ايخنباوم ، **كيف صيغ معطف غوغول** (بتروغراد ، ١٩١٩) ، ليسكوف والنثر المعاصر ، فى كتاب انيخنباوم ، الأدب (ليتغراد ، ١٩٢٧) ، فينوغرادوف ، مشكلات الحكاية skaz فى الاسلوبية (ليننغراد ، ١٩٢٦) ، باختين : **شعرية دوستويفسكى** ، (موسكو ، ١٩٦٣) . وكما لاحظ باختين وفينوغرادوف ، فقد كان ايخنباوم أوّل من طرح مشكلة المونولوج المؤسلب أو الـ skaz ، برغم أنه نظر إليها على أنها مجرد شكل يقلد الكلام الشفوى . وقد يكون من الأنفع تحديد خواص الـ skaz بوساطة الكلام المنقول .

(٣) قارن تحليل ايخنباوم فى العمل المذكور أعلاه . وتعليق ليسكوف – هنا – مفيد : « يكمن التدريب على صوت المؤلف فى معرفته كيفية السيطرة على صوت الشخصية ولغتها ، وعدم الانتقال من أعلى الأصوات الموسيقية إلى أعمقها . واعتقد أننى فى أعمالى حاولت أن أطوّر هذه المهارة ، وتمكنت أن أجعل قساوستى يتحدثون بطريقة روحية ، والعدميين ، بطريقة عدمية ، والفلاحين فيها كالفلاحين ، وجعلتُ الوصوليين منهم و المهّرجين يتحدثون بادعاء . أمّا أنا ، فأتحدث فى كتاباتى الأدبية لغة الحكايات القديمة ، لغة الناس والكنيسة .. وكلانا – أنا وشخصياتى – له صوته الخاص . ولكل صوت حصته من التدريب الصحيح (أو فى الأقل الواعي) . فلم أخترعْ اللغة التى تظهر على صفحات أعمالى – لغة الناس المبتذلة أو المتخيلة – بل سمعتُها على ألسنة الفلاحين وأنصاف المتعلمين ، فى الثرثرات والنكات والنفاق الدعى . انظر : فارسيوف : Protiv techenii (بطرسبورغ ، ١٩٠٤) .

(٤) قد يلاحظ القارىء أصناف التسمية الأربعة هذه ، المألوفة فى الحديث اليومى فى كلامه وكلام معارفه ، ولا تعتمد جميع استعمالات التسميات الشخصية على الموقف فقط ، بل تعتمد – أيضاً – على الصفات الفردية للمتكلم . ولمعرفة مزيد من التفصيلات عن استعمال الأسماء الشخصيّة معياراً للخصائص الفردية انظر : اوسبنسكى ، **المشكلات الشخصانية من وجهة نظر لغوية** (تارتو ، ١٩٦٦) ص٨ – ٩.

(٥) تأمّل ، على سبيل المثال ، السخرية المتميزة فى الإحالة إلى « فوفا » (حالة جـ) ، والاحترام المشدّد عليه فى استعمال اسم « فلادمير بتروفيتش » (حالة د) .

(٦) تارل : نابليون (موسكو ، ١٩٤١) ص ٢٤٨ . وفى هذه الحالة يرتبط تغير التسمية بالمسافة التى تفصل المسمَّىَ عن المسمِّى ، ونستطيع بهذا الصدد أن نلاحظ التغير فى حجم شىء ما فى تجربة منظورية معينة ، وهو ما يعتمد على المسافة التى تفصله عن موقع المراقب .

(٧) ايرنبرغ ، **الناس ، السنوات ، الحياة** (موسكو ، ١٩٦١ – ١٩٦٦) .

(٨) المصدر نفسه ، الكتاب الثالث ، ص ٣٣١ ، ٥٥٥ .

(٩) من عرائض النبيل ب . آ . موروزف ، sssr, vol. VIII ، ليننغراد ، ١٩٣٣ ، الرقم ٢٦ .

(١٠) المصدر نفسه ، الرقم ١٥٢ .

(١١) انظرْ : ايربيرغ ، **حول أشكال الاتصال الكلامى** (لينغراد ، ١٩٢٩) . ص ١٧٢ ، وفى اللغة الروسية يمكن توسيع صيغ التصغير لتشمل أى اسم يخص كاتب العريضة .

(١٢) انظر : **رسائل ايفان الرهيب** (موسكو - لينغراد ، ١٩٥١) ص ٥٦٦ .

(١٣) بولا خوفسكى ، ١٩٥٠ ، ص ١٤٩ .

(١٤) انظر : موردوفتسيف : **كتب المدارس الروسية فى القرن السابع عشر** (ساراتوف ، ١٨٥٦) ص ٢٥ . وكانت هذه الصيغ فى المخاطبة مقبولة حتى القرن الثامن عشر ، حين صدر مرسوم خاص بتحريمها من بطرس الكبير (١٧٠١) : « يكتب جميع الناس من جميع الطبقات أسماءهم الكاملة فى الأوراق الخاصة أو فى المحاكم » انظر : Russkaia (١٩٦٩) ص ٩٥ .

(١٥) انظر ما سبق حول أهمية الأسلوب فى اختيار الموقع .

(١٦) من الوسائل المثيرة للفضول والمفارقة فى استعمال وجهة نظر الغير فى كتابة الرسائل ، ما نجده فى رسالة كتبتها امّ المسرحى شوخوفو - كوبيلن إلى ابنتها تشير فيها باستمرار إلى ابنها بوصفه « الاخ » ، وهكذا تتبنّى وجهة نظر ابنتها التى تخاطبها . انظر sssry (موسكو ١٩٣٤) (ص ٢٠٤ - ٢٠٦) .

(١٧) نحن نناقش الآن كلمات الشخصيات المكتوبة بصيغة الخطاب المباشر .

(١٨) لدينا - هنا - مماثلة مباشرة مع طقس التقديم وتحويل الاسم فى الكلام اليومى .

(١٩) لمزيد من التفصيلات حول هذه الوسيلة ، انظر المقاطع المكرسة للأطر فى العمل الفنى والمماثلة التصنيفية فى الفنون التصويرية فى الفصل السابع .

(٢٠) لمزيد من الملاحظات بهذا الصدد ، انظر : فينوغرادوف ، **حول لغة تولستوى** ، فى « تولستوى » (موسكو ، ١٩٣٩) .

(٢١) هناك استثناء واحد ، حين يبدأ بيير الكلام يسميّه « بونابرتى » مرة واحدة (ص ١٤).

(٢٢) انظر : فينوغرادوف ، ١٩٣٩ ، ص ١٥٨ .

(٢٣) انظر : **الحرب والسلم** ، ص ٦٦٠ .

(٢٤) قارن ذلك بحركات آلة التصوير المشابهة تصنيفياً .

(٢٥) انظر - أيضاً - المونولوج المروى للأمير أندريه (ص ٢٦٦) : « عرف أنه كان نابليون - بطله - ولكن نابليون بدا له فى تلك اللحظة مخلوقاً ضئيلاً ، قميئاً » .

(٢٦) مع ذلك هناك استثناء واحد ، وهو الفقرة التى يستذكر فيها دينيسوف الأيام الماضية (١٠٨٩) . ونرى أن الاسترجاع - هنا - يبرر اختيار الأسماء .

(٢٧) إذا استبعدنا حالات استعمال كلام المؤلف لوجهة نظر بيير ، والمواقف التى تستخدم فيها منطوقات نابليون ، فسيتقلص استعمال اسم « نابليون » فى نص المؤلف فى الأجزاء الثلاثة الأولى من « **الحرب والسلم** » إلى أمثلة معدودة .

(٢٨) تتمثل الدراسة الأساسية لاستعمال الكلام المنقول فى كتاب فولوسينوف : **الماركسية وفلسفة اللغة** (لينغراد ، ١٩٢٩) [الترجمة العربية عن دار توبقال ، المغرب] .

(٢٩) التعبيرات المشابهة للتعبير الروسى nesobstvenno -priamaia rech » فى اللغات الأوربية الأخرى .

الأسلوب غير المباشر فى الظاهر Seemingly indirect style فى الإنجليزية وفى الألمانية die uneigentliche direct Rede وفى الفرنسية le style indirect libre، وفى الأسبانية estilo indirecto libro وفى البولندية mowa pozornie zaleina . .

(٣٠) يتشكوفسكى ، **النحو الروسى من وجهة نظر علمية** (موسكو ١٩٣٥) ص ٤٢٩ . وقد ذكر ڤولوشينوف هذا المثال ، ١٩٢٩ ، ص ١٤٨ .

(٣١) انظر : بولاخوفسكى : **اللغة الأدبية الروسية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر** ، (كييف ، ١٩٤٨) ص ٤٤٤ .

(٣٢) انظر : مولوتكوف ، **البنى النحوية المعقدة لتحويل الكلام المنقول فى الروسية القديمة** كما ينكشف فى الكتابات من القرن الحادى عشر حتى القرن السابع عشر (رسالة دكتوراه) (لينندراد ، ١٩٥٢) ص ٢١ . ويشتمل الكتاب على أمثلة أخرى . انظر أيضاً : ليخاتشيف ، الانسان **فى أدب روسيا القديمة** (موسكو ، ١٩٧٠) ص ١٣٤ .

(٣٣) الأغانى التى جمعها رايبنيكوف ، جـ ١ -٣ (موسكو ، ١٩١٠) رقم ٣٠ .

(٣٤) سنناقش - فيما بعد - الجمع بين مختلف وجهات النظر فى جملة واحدة .

(٣٥) حول التمييز بين « اللغة » و « الكلام » فى علم اللغة المعاصر ، انظر دى سوسير : **محاضرات فى علم اللغة العام** .

(٣٦) تنتمى علاقتا الاقتباس إلى اللغة المكتوبة . وفى الكلام الشفوى تؤدى وظيفتهما فى الروسية أدوات مثل « mol » ، « de'" » ، « deskat » ، أو يُكتفى بوقفة بسيطة أو تغيير النبرأوالتنغيم ويمكن العثور على عناصر تقابلها فى لغات أخرى [فى العربية مثلاً : الوقفة أو تسكين آخر الجملة أو كلمة « انتهى »] .

(٣٧) فى الروسية تتوافق الأفعال فى صيغة الخطاب المباشر مع الاسم فى شبه الجملة الرئيسية من حيث الشخص والجنس والعدد ، وفى اللغات الرومانسية والجرمانية ، لابدَّ من توافقها مع الزمن اللغوى أيضا . هكذا يمكن التمييز بين اللغات استناداً إلى درجة المشابهة فى المعنى بين الخطاب المباشر والتعبير عنه فى الخطاب غير المباشر ، مع أن التطابق بين الخطاب المباشر وغير المباشر فى الروسية ، لا يمكن إلا أن يكون تقريباً . لنأخذ - تمثيلاً - العبارة التالية فى الخطاب المباشر ، ' khot ' by poest ' [وتعنى حرفياً : ليتنى استطيع الأكل] . تترجم هذه العبارة إلى كلام غيرمباشر بالقول : on skazal, chto zhelal by poest' [وتعنى حرفياً : قال إنه أراد الأكل] . وتترجم عبارة : kak khorosho [وتعنى : جيد الأداء] إلى كلام غير مباشر فى on skazal . chto eto o chen' khorosho [وتعنى حرفياً : قال إنه قيم به على خير وجه] أو on vostorzheno skazal, chto eto khorosho [وتعنى : قال متحمساً أنه نُفِّذ جيداً] . ولا يمكن القيام بتحويل صيغة إلى صيغة أخرى دائماً ، أى أننا لا نستطيع بسهولة أن ننتقل من عبارة فى خطاب غير مباشر إلى ما كنت عليه أولاً فى صيغة الخطاب المباشر . مع أن تحويل الخطاب المباشر إلى غير مباشر ، فى اللاتينية مثلما فى لغات أخرى كثيرة ، أو بالعكس ، يمكن أن يتحقق دون إحداث تغيير فى المعنى . انظر : سوبوليفسكى ، **قواعد اللغة اللاتينية** (موسكو ، ١٩٤٨) ص ٢٤٧ ، وانظر أيضاً : ڤولوشينوف : ١٩٢٩ ص ١٥١ .

(٣٨) فى هذه الحالة يصعب كثيراً إعادة الكلام المنقول إلى كلام مباشر ، إذا قرأنا القطعة بصوت مرتفع ، ونحن نحاول أن نبرز كلام الغير المباشر من خلال التنغيم . أمّا فى الأمثلة السابقة ، فقد أمكننا ترجمة الكلام شبه المباشر إلى كلام مباشر من خلال التنغيم .

(٣٩) انظر بخصوص هذه المشكلة : أوسبنسكى :

"Les problemés sémiotiques du style à la lumière de la linguistique, " Information sur les sciences sociales 7 , No 1 (1968) : 137 - 138

(٤٠) يمكن ملاحظة النبرة نفسها فى الأمر التقليدى الذى يصدره رجل شرطة إلى منتهكى القانون : " Grazhdane, daraitene budem" [وتعنى حرفياً : فلنكفَّ عن ذلك] .

(٤١) ژيلنسكى : **فلهلم فونت وعلم نفس اللغة : الأصوات والإشارات** (بطرسبرغ ، ١٩١١) ، وأيضاً : شكلوفسكى ، **عن الشعر وماوراء اللغة العقلية** ، بويتيكا ، (بتروغراد ، ١٩١٩) ويانوف ، علم الصوت الروسى (موسكو ، ١٩٦٧) ص ١٦٢ .

عن الاشتراط الفسيولوجى النفسى لمعنى مختلف الأصوات بشكل عام ، انظر ماكتبه ايفانوفا - لوكيانوفا واورلوڤا ويانوف فى كتاب : **تطور علم الصوت فى الروسية المعاصرة** (موسكو ، ١٩٦٦) ، شتيرن : الدراسة الموضوعية للتقييم الذاتى لأصوات الكلام (موسكى ، ١٩٦٧) ، أدوارد سابير ، دراسة فى الرمزية الصوتية ، مجلة **علم النفس التجريبى** (١٩٢٩) . نيومان ، تجربة أخرى فى الرمزية الصوتية ، **المجلة الأمريكية لعلم النفس** (١٩٣٣) . بونفانتى ، **موقع علم اللغة العصبى** ، (موسكو ، ١٩٦٤) .

وعن الاستخدام الخاص للمعانى فى الشعر انظر : يانوف ، فى المجموعة المذكورة ، وغوكوسكى : پوشكين والرومانسيون الروس ، (موسكو ، ١٩٦٥) ص ٦١ .

(٤٢) انظر بهذا الصدد : نيكتين ، **تقنيات الكتابة التصويرية فى الرسم اليابانى** (موسكو ، ١٩٢٤) ص ٢١٤ .

(٤٣) انظر - أيضاً - تحليل هذه الفقرة من قصيدة پوشكين : « **أسير القوقاز فى : فولوشينوف** ، ١٩٢٩ ص ١٦٤ .

(٤٤) انظر **فولوشينوف** ، ١٩٢٩ ، وتوماتشفسكى : **الأسلوبية والشعرية** (لينغراد ، ١٩٥٩) ص ٢٨٨ .

(٤٥) لن نتأمل على انفراد فى حالات المونولوج الداخلى حيث ، تمكن تجزئة المونولوج الداخلى إلى صوتين . وانظر الأمثلة عليها من تولستوى فى دراسة ڤينوغرادوف : حول لغة تولستوى .

(٤٦) فولوشينوف ص ١٥٦ . [ويشير اوسبنسكى هنا إلى الفقرة التالية التى يحللُّ فيها ڤينوغرادوف « الفارس النحاسى » لپوشكين ويناقش « المتنوع الانطباعى » للكلام غير المباشر ، الذى يُستخدم فى الأساس لنقل الكلام الداخلى والأفكار والتجارب الخاصة بالشخصية . فهو يعامل الكلام المراد نقلة بحرية تامة ، يختزله ، ولا يضىء منه إلا المغزى العام . ولذلك تمكن تسميته بالمتغير الانطباعى . هكذا يتموج التنغيم صعوداً ونزولاً فى بنيته الرجراجة - المترجم الانجليزى]

(٤٧) ڤولوشينوف ، ١٩٢٩ ، ص ١٦٣ ص ١٦٣ . وما يجرى - هنا - هو حوار متميز بين المؤلف وشخصيته ، وهذا ما يسميه فولوشينوف « **التحدث بدلاً عن آخر** » .

(٤٨) المصدر نفسه .

(٤٩) انظر : فينوغرادوف ، **مشكلات أسلوبية** ، ملاحظات عن أسلوب « حياة الكاهن الأكبر أڤاكوم (يواكيم) » (بتروغراد ، ١٩٢٣) .

(٥٠) المصدر نفسه . أمّا محاولات النقاد إثبات تاريخية بعض مجازات « العهد الجديد » بالقول بأن لغتها ترجع إلى نماذج « العهد القديم » فليست بالمقنعة . انظر ، تمثيلاً ، المحاولة الفاشلة فى كتاب **لينتسماد** : مقارنة الأناجيل (موسكو ، ١٩٦٧) ص ٤٤ - ٤٥ .

(٥١) من صفات يواكيم (أفاكوم) المميزة الجمع بين أحداث « العهد الجديد » وأحداث حياته الشخصية . ولا تتوازى حياة أفاكوم بأحداث مأخوذة من العهد الجديد وحسب ، بل إن أحداث العهد الجديدة متأثرة - أيضاً - بسيرة أفاكوم . فحين يعيد أفاكوم رواية رسول نيكوديموس المشكوك فيه فى مناقشته عن الصليب مع الجاحدين ، يروى أفاكوم أن المسيح سُحب أمام الراهبين إناس وكايبفاس . ولم هذه الحادثة فى انجيل نيكوديموس ، لكنها تشبه ما حدث فى حياته الشخصية هو نفسه ، حيث يقترن الراهبان بالبطريرك نيكون ،الذى عُرض أفاكوم عليه . انظر : ديمكلوف : نصوص مجهولة وغير منشورة عن كتابات الراهب الأكبر أفاكوم (موسكو - لينينغراد ، ١٩٦٥) .

(٥٢) انظر : **الحرب والسلم** ص ١٥٦ ، ولمزيد من الأمثلة : فينوغرادوف ١٩٣٩ ، ص ٢٠٢ .

(٥٣) يمكن تأويل كلتا الإمكانيتين (نقل المؤلف المباشر لكلام الشخصية وإعادة صياغته للكلام المباشر) باعتبارهما موقعين تزامنى وتعاقبى . وسنعود إلى هذه المشكلة فى مرحلة لاحقة من النقاش .

(٥٤) بعد ذلك وفى المشهد نفسه ، ترد كلمة (عشيق) مرة ثانية فى نقل كلام ايلين المباشر ، ويجد تولستوى من الضرورى أن يضيف مقابلها الفرنسى ، بين قوسين ، وكأنه يُبرز تلفظها الفعلى .. « إنها لزوجة نادرة لم تتخذ مع زوج مثلك عشاقاً (des amants ص ٢٩١) .

(٥٥) فينوغرادوف ، ١٩٣٩ ، ص ٢٠٢ .

(٥٦) فى الأناجيل ، تُنقل كلمات المسيح مترجمة فى بعض الحالات ، وفى حالات أخرى ، ترد فى الآرامية مباشرة ، متبوعة بترجمتها (مثلاً : مرقص ٥ : ٤١ ، ١٥ : ٣٤ وغيرهما) ، أو حتى بلا ترجمة : (آمين ، أقول لك ...) وآمين كلمة آرامية بمعنى « بصدق » .

(٥٧) بهذا الصدد ، يظهر التناول الخطأ فى طبعة جوبليه من « **الحرب والسلم** » بتحرير فولكوف وتسيافلوفسكى ، حيث استُبقى الكلام الفرنسى ، كما كان فى الطبعتين الأصلية والثانية من « **الحرب والسلم** » أمّا لثغة دينيسوف فلم تُصوَّر ، كما فى طبعة تولستوى الثالثة . (انظر التعليق على الجزء التاسع من هذه الطبعة) . يبدو أن هذا التناول غير متماسك ، لأنّ إبراز العادات الكلامية واستعمال اللغة الفرنسية متماثلان وظيفياً . صحيح أن تولستوى لم يشرْ فى أى مكان إلى لهجة دينيسوف ، لكن هذا لا يوفر مسوّغاً للحذف الذى قام به المحرران . وإلا ، فإنّ هذه التعديلات تصحّ وبالمبررات نفسها على الكلام الفرنسى .

(٥٨) توماشفسكى ، **قضايا اللغة فى أعمال بوشكين** .(موسكو - لينينغراد ، ١٩٥٩) ص ٤٣٧ .

(٥٩) اضطرت المناظرة التى جرت عند طبع (**الحرب والسلم**) تولستوى إلى حذف الكلام الفرنسى حذفاً كاملاً من الطبعتين الثالثة والرابعة من الرواية ، وإحلال ما يقابله فى الروسية .

(٦٠) هذه الترجمة مأخوذة عن كتاب «**أشعار بوشكين ونثره ومسرحياته**» ، بتحرير يارمولنسكى ، (نيويورك ، ١٩٣٦) ص ٨٣٧ [المترجم الإنجليزى] .

(٦١) لاحظ توماشفسكى ذلك ، ١٩٥٩، ص ٤٣٩ .

(٦٢) يورد المترجم الإنجليزى النص الروسى فى الهامش ، ولا نرى ضرورة لإثباته [المترجم العربى] .

(٦٣) سنعالج هذه القضية بتفصيل أكثر عند نقاشنا الإطار فى العمل الفنّى .

(٦٤) الأثر الناتج عن ذلك ماشبه لأثر ازدواجية اللغة ، حيث يمتزج عنصران من لغتين مختلفتين .

(٦٥) يُنقل الكلام الفرنسى بصيغة الخطاب المباشر بطرق متعددة فى « الحرب والسلم » ، إما مباشرة فى الفرنسية ، أو يترجم إلى الروسية ، أو يُقدم فى نص يمزج بين الروسية والفرنسية ، أو بتكرار العبارة فى الروسية والفرنسية .

(٦٦) حول وظيفة التقويس فى كلام المؤلف لدى تولستوى انظر : فينوغرادوف ، ١٩٣٩ ص ١٧٩ .

الفصل الثالث

وجهة النظر على المستوى المكانى والزمانى

تكون وجهة نظر الراوى ، فى بعض الحالات ، أكثر أو أقلَّ تحدداً من الناحية الزمانية أو المكانية ، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية ، التى يدار من خلالها السرد . من ذلك مثلاً ، أنّ موقع الراوى فى العمل الأدبى ، قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات وكأنّه هو الذى يقوم بالسرد من النقطة التى تقف فيها الشخصيّة .

وباستخدام جهاز اصطلاحى مختلف إلى حدٍّ ما ، يمكننا – أيضاً – أن نتحدث عن المنظور المكانى أو الزمانى الذى يتمّ تبنّيه فى بناء السرد ، والمشابهة بينه وبين تمثيل المنظور فى الرسم أكثر من مجرّد استعارة فى هذه الحالة .

المنظور – بشكل عام – هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثّى أو رباعّى الأبعاد ، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فنى معّين . ونقطة الإحالة فى منظومة المنظور الخطى هو موقع الشخص الذى يقوم بالوصف .

فى الفنون البصرية ، نتحدث عن تحويل المكان الواقعى المتعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذى بعدين ، والنقطة الموجهة –هنا – هى موقع الفنان . فى الأدب ، يتحقق الشىء من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف) ، والحدث الموصوف .

وسوف ننظر – أوّلاً – فى أمثلة على تثبيت وجهة نظر المؤلف فى مكان ثلاثى الأبعاد ، ثمّ ننتقل بعد ذلك إلى أمثلة تحديدها الزمانى .

المكان :

تطابق موقع الراوى مع إحدى الشخصيات :

لقد ذكرنا تّواً أنّ موقع الراوى (أو المراقب) فى العمل الأدبى قد يتطابق مع إحدى الشخصيّات أولا يتطابق ، وكثيراً ما نواجه الحالة الأولى التى هى موضوع نقاشنا ؛ حيث يبدو الراوى وكأنه « مُلازم » للشخصيّة إمّا بصورة مؤقتة ، أو على طول السرد . وبذلك يحتلّ الموقع المكانى نفسه الذى تحتله الشخصية ، على سبيل المثال ، حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما يصف الراوى الغرفة ، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع ، يصف الراوى الشارع . فضلاً عن ذلك ، قد يمتزج المؤلف بالشخصيّة ، فيتبنى صورة مؤقتة ، أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية ، وبالتالى ، تكشف وجهة

النظر التى يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية .

فى حالات أخرى يرافق المؤلف الشخصية لكنّه لا يمتزج بها ، وبالتالى يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصيّة ، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات . وفى مثل هذه الحالات يتطابق موقعا المؤلف والشخصية على المستوى المكانى ، لكنهما يختلفان على المستويات الايديولوجية أو التعبيرية أو غير ذلك . وبقدر ما يلازم المؤلف الشخصيّة ، ولا يتجسّد فيها ، يمكنه أن يرسمها ويصورها ؛ ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان فى نظام إدراكى واحد[١] .

وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات فى العمل الأدبى شائعة بكثرة . تمثيلاً على ذلك ، يتابع المؤلف أو الراوى فى الجزء الأكبر من السرد فى « الممسوسون » لدوستويفسكى ستافروجين من الناحية المكانية ، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه [٢] .

وفى « الإخوة كارامازوف » يتحوّل الراوى إلى رفيق غير منظور لكلٍّ من أليوشا وميتيا لفترات طويلة من الزمن . أحياناً يصوغ المؤلف وصف بعض الأحداث بمتابعة إحدى الشخصيات ، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية . فى « **الحرب والسلم** » ، مثالاً نرافق ، نحن القراء ، بيير إلى معركة بورودينو ، ونصير شهود عيانٍ لها ، وليس من يحملنا إلى هناك سوى بيير نفسه ، برغم أن وصولنا إلى الميدان لا يعنى أننا مقيدون به ، فنحن نستطيع أن نتركه ونتبنى مواقع مكانية مختلفة .

أحياناً لا يتحدّد موقع الراوى إلاّ تحدداً تقريبيّاً فقط ، فربما لا يلازم شخصية معينة واحدة ، بل مجموعة من الشخصيات . مع ذلك نستطيع أن نحدّد موضعه المكانى بدقة . ولنُلقِ نظرةً على مشهد من « ***الحرب والسلم*** » يحدث فى إحدى أماسى آل روستوف . يجتمع الشباب - ناتاشا وسونيا ونيكولاى - فى غرفة الجلوس وهم يستعيدون ذكريات طفولتهم . ولا يجرى الوصف - هنا - من وجهة نظر شخصيّة معينة :

« فى منتصف حديثهم فى غرفة الديوان ، دخل دملر الغرفة ، واتجه صوب القيثار المنّصب فى الزاوية . نزع عنه غطاءه ، فأصدر القيثار صوت صرير . « أدوارد كارليتش ، هلّا عزفت لنا مقطوعة م . فيلد المفضلة » ، جاء صوت الكونتيسة العجوز من غرفة الاستقبال » (ص ٤٨٦) .

واستجابةً لطلب الكونتيسة العجوز يداعب السّيد دملر أوتار القيثار :

« ناتاشا ! لقد جاء دورك الآن . غنِّ لى شيئاً جاء صوت الكونتيسة » (٤٨٧) .

لو أنّ تولتسوى أخبرنا - فقط - بأنّ « الكونتيسة تكلمت من غرفة الاستقبال » لما كان

مكان الراوى محدداً تحديداً دقيقاً مثلما هو فى هذه القطعة . مع ذلك ، فإنّ عبارة « تكلمت الكونتيسة من غرفة الاستقبال » ممكنة جداً ، وتأتى مناسبة تماماً للنص ، ما دام تولستوى يكتب بعد مقطع واحد فقط : « استمع الكونت إليا اندريڤيتش إلى غنائها [المقصود : ناتاشا] من مكتبة ، حيث كان يتحدث مع ميتنكا » (ص ٤٨٧) . هنا، ينقل المؤلف موقعه المكانى السابق ، الذى كان محدداً وملموساً بوضوح ، إلى موقع مكانى غير محدد ، موقع يؤثر أن يرى ويعرف من خلاله ليس فقط ما يجرى فى غرفة واحدة ، بل ما يجرى فى البيت كله ، وفى أماكن أخرى أيضاً .

من ناحية أخرى ، لو أنّ المؤلف أعتمد على مدركات ناتاشا وسونيا ونيكولاى ، لكان يجب أن يقول : سمعوا صوت الكونتيسة » . وفى هذه الحالة يجب أن يستخدم تولستوى وجهة نظرهم النفسية (وهو موقع يطغى على أسلوبه فى مواضع أخرى) [٢] . ولكنّ هذا ما لا يفعله المؤلف ، إذ يؤثر – بدلاً من ذلك – أن يصف المشهد من خلال مراقب حاضر على نحوٍ غير منظور فى الغرفة ويصف كلّ ما يراه .

لا تطابق الموقع المكانى

للمؤلف والشخصية

لقد تفحصنا الحالات التى تتطابق منها وجهة النظر التى يُروى بها السرد مع الموضع المكانى لإحدى الشخصية أو لمجموعة من الشخصيات . ولكن هناك حالات أخرى ، حتى حين يكون الموقع المكانى للمراقب محدداً تحديداً دقيقاً ، فانَّ موقعه لا يقابل موقع أىٍ من المشاركين فى الحدث ، وسنتناول -الآن – أشكالاً مختلفة من هذا النوع من السرد .

المسح التتابعى

أحياناً تتحوّل وجهة نظر الراوى على نحو تتابعى من شخصية إلى أخرى ، ومن تفصيل إلى آخر ، وتُسند إلى القارىء مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة فى صورة متماسكة . وحركة وجهة نظر المؤلف – هنا – مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا فى الفلم التى تقدّم مسحاً تتابعياً لمشهد معين .

ويمثل مشَهد المعركة فى « تاراس بولبا » لغوغول إضاءة لهذا النوع من البناء . فمن بين الجمع العام للمتقاتلين ، يركّز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أوّلاً على اثنين من المحاربين ، ثمّ على اثنين آخرين . وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتباطية . بل هى تتابعَ الشخصيّة حتى تُهزم ، وحين يُقتل تنتقل إلى منتصر آخر وتظلّ معه حتى يُهزم -أيضاً- وهكذا ومن هنا ، تمرّ وجهة نظر المؤلف ، مثل إكليل النصر ، من المنهزم إلى المنتصر .

وليس وصف المؤلف – هنا – بالوصف اللا شخصي تماماً ، لأنّ المؤلف يقف على مقربة من المتحاربين ، وينتقل باستمرار من أحدهم إلى الآخر . ويعتمد هذا الانتقال على التماس الجسدي بين الشخصيات : أي أن حركة كاميرا المؤلف ليست بالاعتباطية في الميدان ، بل هي أشبه بسباق التناوب ، حيث تكون وجهة النظر مثل عصار السباق ، يتمّ تمريرها من شخصية إلى أخرى . وهكذا يتمّ الحفاظ – في مشهد ما – على ملازمة الراوي المكانية لإحدى الشخصيات هنا ، لأنّ موقعه المكاني يتحدد بموقع الشخصية .

في حالات أخرى ، لا تعتمد حركات وجهة نظر المؤلّف على حركة الشخصية . تمثيلاً على ذلك ، في الوصف التالي لحفلة عشاء آل روستوف في « **الحرب والسلم** » .

« اختلس الكونت النظر من خلف بلّور آنية الشراب ، وأطباق الفاكهة إلى زوجته وقبّعتها العالية ذات الأشرطة الزرق ، وصبّ الخمر بحماسة لمجاوريه ، دون أن يُغفل نفسه . وألقت الكونتيسة أيضاً ، و هي المشغولة الذهن بواجباتها كمضّيفة ، نظرات ذات دلالة من خلف الأناناس على زوجها ، الذي فاجأها وجهه ورأسه الأصلع الذي بدا شديد الأحمرار في شعره الأشيب . عند نهاية مجلس السيدات كان هناك حديث وتمتمة مموسقة ، أمّا عند الحافة الأخرى للطاولة ، فقد ارتفعت أصوات الرجال وتعالت ولاسيّما صوت عقيد الفرسان ، الذي ازداد توهجاً ، فأكل وشرب بإفراط ، حتى عدّه الكونت نموذجاً للبقية . وببرود ترافقه ابتسامة شفيفة كان يُخبر ڤيرا أنّ الحبّ ليس عاطفة أرضية ، بل هو عاطفة سماوية . وكان بوريس يُعرّف صديقه الجديد بيير بأسماء الضيوف ، وهو يتبادل النظرات مع ناتاشا التي تجلس أمامه . لم يقلّ بيير شيئاً ، بل نظر حواليه في الوجوه الجديدة ، وأكل كثيراً ... ناتاشا التي كانت تجلس قبالة بوريس ، حدّقت فيه ، مثلما تحدّق الفتيات في الثالثة عشر إلى صبي قبلهنّ لأول مرة ، فوقعن في أسر هواه ....

كان نيكولاي يجلس على مبعدة من سونيا ، إلى حوار جولي كاراغين ، وهو يبتسم ابتسامته العفوية أيضاً ، فقد كان في حوار معها . أمّا سونيا ، فقد كانت تبتسم ابتسامة أملتها الرفقة ، وفي داخلها تعتمل عذابات الغيرة ، وفي لحظة ما استولى عليها الشحوب ، ثمّ احمرّت ، ثمّ انصرفت قواها جميعاً لاستراق السمع لما كان يقوله نيكولاي وجولي . رمقتها المربية بنظرة عصبية وكأنّها تتهيأ للاستياء من الاهمال الذي قد يتعرض له الأطفال . أمّا المعلّم الألماني الخصوصي ، فقد كان يحاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بجميع أنواع الأطباق ، والحلويات والخمور ، لكي يكتب عنها وصفاً تفصيلياً لأبناء شعبه في ألمانيا ، وقد استبدّ به الاحساس بالأهانة لأنّ الساقي الذي يحمل القنينة الملفوفة بمنديل كان قد تجاوزه » (ص ٥٣) .

تنتقل كاميرا المؤلف هنا على التتابع من واحدٍ إلى آخر من أولئك الجالسين على الطاولة ، وتلتقي هذه المشاهد المنفصلة في مشهدٍ واحدٍ مركب ، وهذه وسيلة مشابهة لما يحدث في الأفلام .

أنَّ مشهداً مثل هذا يضمّ تقريباً الشخصيات جميعاً عن طريق الانتقال من واحد إلى آخر ، لافت للنظر -حقاً -لأنه يمثّل انصرافاً عن وسائل تولستوي الاعتياطية في الوصف ، حيث يلازم الراوي في كلّ مقطع وصفي ثابت شخصيته أو أخرى من الشخصيات . وتفسّر التغيرات التتابعية السريعة في موقع المؤلف أثر التسارع الزماني الذي يرافق في العادة الوصف المسحي ويبدو أن المسح التتابعي للضيوف على مائدة الوليمة يقلّد حركة نظر إنسان ما حين ينظر إلى المشهد ، إذ لا تنتمي مثل هذه النظرة إلى أيٍّ من الشخصيات على المائدة ، بل تنتمي بالأحرى إلى المؤلف نفسه الذي يبدو حاضراً على نحوٍ منظور في المكان الذي يقع فيه الحدث .

يستخدم تولتسوي الوسيلة نفسها في وصفه حفلة العشاء في بيت الكونت فاسيلي بمناسبة عيد الشفيع لتسمية ايلين ، مباشرة قبل إعلان خطبة ايلين وبيير (ص ١٨٩) وفي كلتا هاتين الحالتين ، فإنّ موقع المؤلف مجسّد إجمالاً أي إنّ المؤلف يبدو وقد احتلّ له موقعاً بين الشخصيات التي يصفها .

وفي أمثلة أخرى من المسح التتابعي ، لا يكون موقع المؤلف المكاني واضح التحديد ، بل يكون قادراً على تصوير عدد من الشخصيات التي تحتلّ أماكن مختلفة متعددة ، أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة . مثلاً ، حين يصل أنا ثولي كوراغين إلى منطقة « التلال المكشوفة » قاصداً التعرف على الأميرة ماريا ، وحين يلجأ كلّ واحدٍ الى غرفته مساءاً ، يمسح تولستوي الشخصيات جميعاً ، فيصف من ناحيته ما يقوم به كل واحد منهم – أنا ثولي ، الأميرة ماريا ، الأنسة بورين ، زوجة أندري ، والأمير العجوز بولكونسكي . وهذا التتابع مشابه لمسح مائدة الوليمة ، والفرق الوحيد بينهما هو أنّ الشخصيات الموصوفة – هنا – غير مجتمعة في مكان واحد بحيث يمكن وصفها ورصدها من وجهة نظر واحدة . فالانتقال المكاني للمؤلف واضح وجليّ هنا ، إذ يبدو متنقلاً من غرفة إلى غرفة ، ملقياً بنظراته على كل واحدة من الشخصيات (ص ٢٠٦) .

أنّ أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة – هنا – وبين تقنيات الفلم في انتقال الكاميرا والمونتاج واضحة بجلاء .

حالات انتقال أخرى في موقع الراوي المكاني

لقد ناقشنا -حتى – الآن الحالات التي يتوالى فيها السرد مع تغير موقع الرواي ؛ أي حين ينتقل المراقب الواصف عبر المكان الموصوف . وفي الأمثلة التي قد قدمناها

أعلاه يميل الوصف إلى التقطع فى مشاهد منفصلة ، يوصف كل منها من موقع مكانى مختلف ، ولا يأتى الإيهام بالحركة إلا حين تُجمع مع بعضها - وكذلك الحال مع الفلم الذى تكون الحركة فيه نتيجة إسقاط متوالية من الأطر الساكنة .

مع ذلك ، فإنّ حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة ، التى يخلق مجموعها الإيهام بالحركة ، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك ، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء .

وبالإمكان رصد عمليات موازنة لهذه فى عالم الاتصال البصرى (فى لوحة أو صورة فوتوغرافية .. الخ) . إذ يمكن نقل الإيهام بحركة الشكل الإنسانى ، مثلاً ، عن طريق متوالية من المشاهد المنفصلة التى يتخذ الشكل فى كل واحد منها وضعية مختلفة ، وفى هذه الحالة ، يجمع مصوّر هذا الشكل الوضعيات المختلفة فى حركة متصلة . ومن ناحية أخرى ، يمكن نقل حركة الشكل بوصفها مشهداً واحداً يتم فيه إبراز التشويهات التى يتعرض لها الشكل نتيجة الحركة . على سبيل المثال ، حين نريد تصوير شىء يتحرك ، فإنّ أمامنا خيارين : إمَّا أن نلتقط له متوالية من اللقطات السريعة ، ونستخدم العرض السريع ، ثمّ نرتِّب هذه الصور وفق نظام يسمح لنا بإعادة بناء الحركة ، أو أن نستحدم عرضاً أطول ، ونترك التشويه أو التضبيب ليمثل الحركة ، وكلا هذين النوعين من تمثيل الحركة يمكن العثور عليه فى الفنون البصرية الأخرى أيضاً (٤) .

يمكن رصد وسائل مشابهة لإيصال الحركة فى الأدب ، غير أنّ اهتمامنا ينصبّ - هنا - على حركة وجهة نظر *الراوى لقد أوضحنا التقنيات الأولى* عند مناقشتنا للمسح التتابعى . ونستمد إيضاح التقنيات الثانية من نقاش الفضاء الفنى لدى غوغول *الذى* قام به يورى لوتمان . يوضح لوتمان أننا نحسّ فى عدد من الحالات لدى غوغول بوجهة نظر متحركة فى وصف المشهد الكلى (٥) .

« تفرقت أكوام القش الرمادية ، وحزم الذرة الذهبية على طول الحقول ، وكانت تتهادى خلال فضاءاتها الشاسعة » .

يصف غوغول الأشجار والتلال ، وكأنها تتصرف على النحو نفسه ، والمثال التالى ذو أهمية خاصة :

« كانت ظلال الأشجار والأطراش تسقط ، كالنيازك ، بحافاتها الحادة على الأراضى المنحدرة » .

يلاحظ لوتمان أنّ صورة « الظلال .. بحافاتها الحادة » . تشير إلى أنّ الوصف يتمّ من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل ، وفى عبارة « الظلال ..

كالنيازك » ، يتمّ خلق الإبهام بالمنحنى النيزكى المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة [٦] .

ولا يتكرر هذا الاستخدام لموقع المراقب المتحرك كثيراً ، لذا يصعب العثور على أمثلة عليه ، لكنّ علينا أن نضع فى اعتبارنا ، برغم ذلك ، أنّ مثل هذه التقنية الوصفية أمر ممكن .

نظرة عين الطائر :

حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكلّ تفاصيل المشهد الموصوف ، فاننا فى الغالب لا نجد المسح التتابعى ولا الراوى المتحرك ، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً ، ولأنّ مثل هذا الموقع المكانى يفترض فى العادة وجود آفاق واسعة جداً ، فيحقّ أن نسمّيه وجهة نظر عين الطائر .

ولكى يتنبى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه ، تطلّ على المشهد بكامله ، فلا بدّ له أن يتخذ موقعاً مُشرفاً على الحدث . تأمّلْ ، مثلاً الموقع العالى للمراقب فى هذا المشهد من « تاراس بولبا » لغوغول : « انحني القوقازيون على ظهور خيولهم ، وتخفوا عن الأنظار بين الأعشاب ، بحيث لاتكاد تُرى قبعاتهم السود ، وليس هناك ما يكشف عن حركته سوى تكسّر العشب اللّماع » .

من الواضح أنّ المراقب - هنا - قد تبنى موقعاً معيناً ليس بالمجّرد ، بل هو واقعى ، ويدلّ على هذا الموقع وجود بعض الأشياء التى لايستطيع أن يراها المراقب من مكانه المتميز [٧] .

كيثراً ما تُستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد معّين ، أو حتى عند بداية السرد بكامله أو عند نهايته . مثلاً ، غالباً ما تُعامل المشاهد التى تضمّ عدداً كبيراً من الشخصيات على النحو التالى : تُعطى فى البداية نظرة شاملة عاملة للمشهد كاملاً ، من وجهة نظر عين الطائر ، ثمّ يتحوّل المؤلف إلى أوصاف الشخصيات ، وبذلك يتمّ تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى ، وعند نهاية المشهد تستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى في الغالب ، وتؤدى هذه النظرة المرتفعة المستعملة فى أوّل السرد وآخره ، وظيفه نوع من « الإطار » للمشهد أو للعمل كاملاً . وسنعود لمناقشة هذه الوظيفة الخاصة بوجهه النظر فيما يتعلق بارتباطها بمشكلة « الإطار » للعمل الفنى .

تُستعمل هذه الوسيلة فى آخر « تاراس بولبا » ، حين يصف غوغول ، بعد موت تاراس ، نهر دينستير[٨] .

ويتم الوصف من وجهة نظر لا شخصية تتّسم بآفاقها الواسعة .

« ليس نهر دينستير بالصغير ، وفيه كثير من البرك العميقة وقبعان القصب

الكشف ، والمستنقعات ، والأماكن العميقة الغور ، تلتمع مرآته المائية ، فتتجاوب مع صياح ألتُمّ المرنان ، فينزلق البط البّرى الزاهى برشاقة عليه ، وهناك كثير من دجاج الماء والطيهوج ذو الحنجرة السمراء ، وصنوف أخرى من الطيور التى يمكن العثور عليها بين القصب على طول الشواطىء عام القوقازيون برشاقة فى زوراقهم الضيقة ذات الدفتين ، وهم يجذفون معاً ، ويتجنبون الصخور بحذر ، ويُفزعون الطيور التى كانت تنطّ من الماء ، وكانوا يتحدثون عن زعيمهم » .

المشهد الصامت

فى هذا الصنف من الوصف المعمَّم توجد حالة خاصة تتمّ من موقع بعيد نسبّياً ، وهى وسيلة « المشهد الصامت « . وهذه وسيلة يتّسم بها تولستوى [٩] . وتستخدم الوصف التمثيلى الصامت لسلوك الشخصيات حيث يجرى وصف الحركات والإيماءات ، لا الكلمات . ويوضح هذا المثال من « **الحرب والسلام** » ، الذى هو استعراض للجيش فى برونّاو ، استعمال المشهد الصامت :

« فى الخلف كوتوزوف ... وقد تابع بطانته المكّونة ممّا يدنو من عشرين شخصاً ، كان هؤلاء السادة يتحدثون إلى بعضهم ، وأحياناً يضحكون ، وكان يمشى مساعد أنيق أقرب الجميع إلى الأمر . كان ذلك الأمير بولكونسكى وإلى جانبه كان رفيقه نيزفتسكى ، وهو ضابط ركن طويل القامة .. . لم يستطيع نيزفتسكى إخفاء مرحة الذى أثاره ضابط فرسان داكن اللون كان يمشى بالقرب منه . كان هذا الضابط يحدّق ، دون ابتسامة أو تغيير فى تعبير عينيه الثابتتين ، بوجه جاد فى ظهر الآمر ، ويقلد كلّ حركة تصدر منه . كلمّا اهتزّ الآمر واندفع إلى الأمام ، اُهتزّ الأمر واندفع إلى الأمام ، اهتزّ ضابط الفرسان واندفع إلى الأمام تماماً كالآمر . ضحك نيزفتسكى ، ولكن الآخرين ليجعلهم ينظرون إلى حركاته » (ص ١٠١) .

فى المشهد الصامت يمكن للمراقب ، الذى يقف على مسافة من الفعل ، إن يرى الشخصيات ، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها ، ويُمكِّن الموقعُ البعيدُ المؤلفَ من تقديم نظرة عامّة للمشَهد كلّه .

الزمـــــــــان

على النحو نفسه الذى يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوى فى مكان ثلاثى الأبعاد ، يمكن أيضاً تحديد الموقع الزمانى للمراقب فى عدد من الحالات[١٠] . إذ يستطيع المؤلف أنّ يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانيةً من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتى للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة) ، أو يستخدم ترسميته الزمنية الخاصة به .

مثلاً ، وكما أوضح ف . ف . فينوغرادوف[11] . فإنّ حساب الزمن فى « ملكة البستونى » لبوشكين يجرى فى البداية من وجهة نظر لازافيتا ايفانوفنا ، التى تعد الزمن منذ اليوم الذى تتلقى فيه رسالة هيرمان ، ويستخدم الراوى مفهومها للزمن حتى موت الكونتيسة العجوز . وحين تتحول القصة إلى هيرمان ، يتبنى الراوى حينئذ وجهة نظره الزمانية ، حاسباً الزمن منذ اليوم الذى سمع فيه لأول مرة بقصة أوراق الحظّ الثلاث .

هكذا يستطيع الراوى أن يغيّر مواقعه ، مستعيراً المشهد الزمانى من أول شخصية ، ثمّ من أخرى ، أو يتبنى موقعه الزمانى الخاص ، فيستخدم زمنه التأليفى الذى قد لا يتطابق مع الاحساس بالزمن الفردى عند أىّ من الشخصيات . وتتحدد درجةَ تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة بين المواقع الزمانية للشخصيات ، وزمن المؤلف .

المواقع الزمانية المتعددة :

الجمع بين وجهات النظر :

يمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمانية فى العمل ، بوسائل كثيرة مختلفة ، وبطرق جمع متنوعة . فمن ناحية ، يستطيع الراوى أن يُغيّر موقعه على التوالى ، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة فى البداية ، ثمّ ينتقل إلى أخرى . وقد تنتمى وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين ، أو تنتميان إليه واحدة . وقد أوضحنا هذه التقنية بالمثال السابق من « ملكة البستونى » .

فى بعض الحالات ، قد تتداخل أوصاف الأحداث من مواقع زمانية مختلفة (أى يتمّ تقديم الحدث فى سياق السرد من وجهات نظر مختلفة) ، فى حين قد يربط الراوى ، فى حالات أخرى ، أطراف الأحداث ببعضها (أى أن السرد يجرى فى نظام تتابعى ثابت ، وتستخدم وجهات نظر مختلف الشخصيات فى مراحل مختلفة من الرواية) . وكلا هذين التنظيمين الزمانيين أوّلى جداً فى طرازه التأليفى .

أمّا الشكل الأكثر تعقيداً من سواه ، فهو الشكل الذى يوصف فيه الحدث نفسه . وفى الوقت نفسه ، من مواقع زمانية متعددة . فالسرد الذى ينتج عن ذلك ليس ترادافاً لوجهات النظر ، بل هو تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة ، إلى حدّ أن الوصف يبدو نوعاً من العرض المزدوج . وقد يلوح هذا الجمع بين وجهات النظر الزمانية فى تعليقات المؤلف ، من الناحية الشكلية ، التى ترافق أو تسبق سرد قصة أو أحدوثة معينة ، وهكذا يؤدى وظيفة خلفيةٍ يتمّ من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث .

فى هذه الحالات ، يمكن صياغة السرد فى منظور مزدوج :

أى أنّ بالإمكان إدارة السرد من المنظور الزماني لشخصية أو أكثر من الشخصيّات المشاركة فى الفعل ، وفى الوقت نفسه من وجهة نظر المؤلف . وتختلف وجهة نظر المؤلف الزمانية اختلافاً جوهرياً عن وجهة نظر الشخصيات ، لأنه يعرف مالا يعرفون ، يعرف كيف ستنتهى هذه القصة . ويستمد هذا المنظور المزدوج وجوده من موقع الراوى المزدوج . فى الحالة الأولى ، تتزامن من وجهة نظر المؤلف الزمانية بوجهة نظرالشخصية ، وكأنه تبنىً « زمنها الحاضر » . يمكننا القول - إذن - أن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصية داخليات فى السرد على المستوى الزمانى . ينظر المؤلف من داحل الحياة التى يصفها ، ويقبل بمحدداتها المتأصلة فى جهل الشخصية (أو معرفتها المحدودة) بما سيأتى . أمّا حين يقف المؤلف خارج شخصْياته ، وفى داخل زمنه الخاص ، فإنّه يتبنى نظره استرجاعية ، عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات . فهو يعرف ما لا تستطيع الشخصيات أن تعرفه . فنظرته ، إذن ، خارجية عن السرد الجارى .

نضع نصب أعيننا - هنا - تلك الحالات التى بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمانى لشخصية معينة ، ويدير السرد من وجهة نظرها ، يقفز فجأة ، كاشفاً لنا مالا تعرفه الشخصية - التى هى حامل وجهة نظر المؤلف - وما لن تعرف إلا بعد مدة طويلة من الزمن (١٢) . وهناك عدد من الأمثلة على هذه التقنية ، ولقد انتقينا منها المناقشة كيفما اتفق .

هكذا مثلاً يشغل دميترى كارامازوف ، على طول الجزء الجوهرى من « الإخوة كارامازوف » لدوستويفكسى اهتمام كلٍّ من المؤلف والقارىء . يؤدى دميترى وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف ، وهى وجهة نظر تنكشف على مستويات مختلفة جداً (انظر مثلاً : الكتاب الثامن) وبشكل خاص ، فإنّ المؤلف - أو بدقة أكثر ، الراوى الذى يتكلم المؤلف بصوته (هذا الفرق غير ضرورى فى مناقشتنا حتى الآن) ، يصف مدركات دميترى الحسية ، متبنّياً وجهة نظره النفسية(١٣) . أى أنه يستعير منه كلامه ، ولاسيّما بصيغة المونولج الداخلى (أى يتبنى وجهة نظره على المستوى التعبيرى - انظر : « الأخوة كارامازوف » ص ٤٦٧) ، يحتلّ وجهة نظر دميترى المكانية ، ويتابعه فى تحركاته ، وأخيراً يروى متوالية الأحداث من خلال مدركات دميترى الزمانية . مع ذلك ، يخطو المؤلف ، فى بعض الأحداث العرضية ، نحو مستقبل دميترى ويخبر القارىء كيف ستنتهى هذه الأحداث ، وهذه طبْعاً أحايين لا يعلم بها دميترى . كمثال على ذلك ، يمكننا أن نأخذ زيارة دميترى إلى « لياغا فى » الذى يريد أن يبيع له أشجار أبيه . لقد تمَّ إشعارنا ، قرّاءاً ، عند بداية مشروعه ، أنه لن ينتهى إلا بالإخفاق ، هنا ينقسم موقفنا كقراء : فنحن نتلقى الأحداث ، مثلما تقع ، من خلال مدركات دميترى ، ونعيش معه فى حاضره . وفى الوقت نفسه ، ندرك ما يحدث إدراكاً مختلفاً

عن إدراك دميترى ، لأننا – أيضاً – نلتفت إلى الوراء من مستقبل دميترى إلى حاضره – أى أننا نشارك الراوى بمعرفته المتميزة .

هكذا ، يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتى نظر مختلفتين : الأولى ، وجهة نَظر الشخص الموصوف ، والثانية ، وجهة نظر الشخص الواصف (الراوى – المؤلف) ، وكثيراً ما تحدث ظاهرة مشابهة لهذه فى كلّ من الأدب وسرد الحياة اليومية .

وقد يحدث الجمع بين مستويين زمانيين – أيضاً – حين تكون الذات الواصفة والموضع الموصوف شخصاً واحداً (كما فى سرد الشخص الأول أو Ichezählung) . وتتكرر هذه الظاهرة فى كتابة السيرة الذاتية ، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة فى الزمن الموصوف فى السرد مع وجهة النظر المتبناه عند زمن الوصف .

ويتوفر لنا المثال على هذه الحالة فى « حياة الكاهن الأكبر أڤاكوم » . فمن ناحية يقدّم أڤاكوم أحداث سرده بأسلوب زمانى يتقدم إلى الأمام نسبياً ، وكما يشر د . س . ليخاتشيف ، فإنّ ادراكه للزمن ذاتى فى الأساس ، « يكشف عن متوالية الأحداث أكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التى يقترن بها حدث معين [١٤] . غير أنّ عرض أڤاكوم للأحداث يرتبط – أيضاً – بزمن كتابته ، وهو يذكرنا باستمرار بحركة الزمن هذه . يقول ليخاتشيف « كأنّ أڤاكوم ينظر إلى ماضيه من نقطة فى الحاضر ، وهذه النقطة كبيرة الأهمية فى السرد . فهى تحدد ما يمكن لنا تسميته بـ « المنظور الزمانى » ، وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة ، بل قصة تضفى المعنى على حياته فى لحظة كتابته » [١٥] . لقد انتقلنا فى المثال السابق من حاضر دميترى كرامازوف إلى مستقبله ، أمّا هنا فنحن ننظر مع أڤاكوم من الحاضر إلى الماضى [١٦] .

بالنسبة إلى أڤاكوم ، هناك تقييم متزامن لكلٍّ من حاضره وماضيه من خلال مستقبله (الحياة بعد الموت) [١٧] . وهكذا ، فانّ المنظور الزمانى لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف ، بل أنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الإيديولوجى . وعلى النحو نفسه ، قد تكون الوسيلة التعبيرية هدفاً تأليفياً مستقلاً ، أو تكون واسطةً للتعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية فضلاً عن ذلك ، فلا ينبغى أن تطّردَ وجهات النظر هذه فى العمل . بل ينبغى أن نلاحظ أنّ هناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجى من خلال المنظور الزمانى : إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضى من وجهة نظرالمستقبل ، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر

الماضى ، كما يمكن تقييم أحداث الماضى والمستقبل من وجهة نظر الحاضر(١٨) .

الزمان اللغوى والصيغة

والموقع الزمانى للمؤلف

غالباً ما يعبِّر الشكل النحوى عن الموقع الزمانى الذى يُدار منه السرد ، وبهذه الطريقة يتخذ زمن الفعل اللغوى علاقة مباشرة ، ليس فقط بالتعبير اللغوى ، بل بالتعبير الشعرى أيضاً . وكما سنرى فيما بعد ، تكتسب بعض الأشكال النحوية معنى خاصاً فى عالم الشعرية .

وتوفر لنا قصة ليسكوف القصيرة « ليدى ماكبث إقليم متسينسك » عدداً من الأمثلة على هذه الظاهرة . تتميز القصة باستخدامها للأشكال الفعلية ، إذ يتعاقب فيها زمن السرد الماضى وزمن الحاضر الوصفى على طول القصة . خذ ، على سبيل المثال ، الجمل الآتية من بداية الفصل السادس :

« أغلقت كاترينا لفوفنا النافذة ... تستسلم ... تنام ولا تنام ، وهى تشعر بالحرّ حتى يغطى وجهها العرق فتتنهد .. تشعر كاترينا لفوفنا ... أخيراً جاءت الطباخة إلى الباب وطرقته : « السماور .... » تُذكرها ... لم تكد كاترينا لفوفنا أن تتحرك ... والقطة .. تدبّ كاترينا لفوفنا بدأت بالحركة ، فى حين أن القطة تزحف » .

مايحدث -هنا - هو تغير متوالٍ فى زمن الفعل اللغوى من جملة إلى أخرى . إذا جاء الزمن الماضى فى الجملة السابقة ، فإننا نجد الزمن الحاضر فى الجملة التالية لها ، والعكس بالعكس .

فضلاً عن ذلك ، فإنّ التعاقب بين الزمن الحاضر والزمن الماضى تستعمل فى وحدات أكبر ، لا من جملة إلى جملة ، بل من فقرة إلى أخرى .

« نهض سيرجى ، هادىء البال ... و ... هوى نائماً ... تطّرح هناك بعينين مفترحتين ، وفجأة تسمع ... الكلاب بدأت نشاطها ثمّ هدأت » .

بعد هذا المقطع ، وفى الفقرات القليلة التالية ، يُدار السرد فى الزمن الماضى ، ثم نتحول مرة أخرى إلى الزمن الحاضر :

« تسمع كاترينا لفوفنا فى الوقت نفسه ... لكن لا الشفقة بل العذاب ، يتسولي على كاترينا لفوفنا ضحك فاجر . تفكر : « لن تستطيع أن تحتمى من الماضى » ... وظلّ هذا عشر ثوان » .

بعد هذه الفقرة ، يأتى مقطع طويل يوصف فيه الفعل باستمرار فى صيغة الماضى : كيف رضيت كاترينا لفوفنا بوجود زوجها زينوفى بوريسيتش فى الغرفة ،

وكيف تحدثت معه ، وكيف هرعت لتريه عشيقها سيرجى الذى كان يختبىء فى القاعة . ثمّ يتحول الوصف فجأة إلى الزمن الحاضر :

« كل شىء مسموع عند سيرجى .. يسمع » .

ثمّ تُنقل لنا المحاورة بين الزوج والزوجة مثلما يسترق سيرجى السمع إليها :

« يسأل ... زينوفى بوريسيتش : ماذا كنت تفعلين هناك كل هذه المدة ؟

تجيب : كنت أجلس إلى السماور » .

بعد هذا المقطع ، يستمّر استعمال الأفعال فى الزمن الحاضر أو المضارع فى فقرة طويلة بعض الشىء ، ثمّ يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضى ، ونستطيع بسهولة أن نجد نماذج أخرى على هذه التقنية .

فى هذا السرد ، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التى يجرى بها القص ، وفى كل مرة يستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزمانى تزامنّياً أى أنه يتطابق مع الموقع الزمانى لشخصّياته . فهو موجو الآن فى زمنهم . مع ذلك ، تقدم الأفعال فى الزمن الماضى نقله بين هذه المقاطع التزامنية للسرد [١٩] . فهى تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد من موقع تزامنى .

ويمكن تصوير كل ما مرّ من قص فى المثال السابق بوصفه منقسماً إلى سلاسل من المشاهد ، يتم تقديم كل واحد منها بوجهة نظر تزامنية ، يبدو أن الزمن سيتوقف فى داخلها[٢٠] . وتصف الأفعال فى الزمن الماضى التغيرات التى ستطرأ بين المشاهدة ، مكّونةً السياق الذى يتم بمقتضاه إدراك المشاهد التزامنية .

نستطيع أن نقارن هذا النوع من بناء السرد بعروض السلايدات (أو الرقائق) ، حيث ترتبط السلايدات المنفردة ببعضها على نحوٍ تتابعى لتكّون حبكةً ما . وحين يتم عرض سلايد ، أو رقيقة واحدة منها ، يتوقف زمن السرد وفى الفواصل العارضة بين السلايدات ، يتسارع زمن السرد ، ويتحرك بأقصى سرعة [٢١] . بعبارة أخرى ، يأخذ جريان الزمن المتصل – هنا– شكل « الكمّات » المنفصلة quanta ، فى حين تمتاز الفواصل بين هذه الكمّات بالتكثيف الشديد .

يشيع استعمال الزمن الحاضر فى القص فى طرق رواية المناقشات اليومية أيضاً . فغالباً ما يعمد الراوى فى منتصف القصة التى يرويها فى الزمن الماضى ، إلى استعمال عبارة فى الزمن الحاضر فجأة : (ثمّ يقول لى ...) ، أو يستعمل أفعالاً فى الزمن الحاضر عند لحظة ذروة القصة : (أدخل إلى الغرفة وأرى ..) ، والغرض من هذه الوسيلة إدخال المستمع مباشرة فى فعل السرد ، ووضعه فى الموقع نفسه الذى تحتله شخصيات القصة .

نواجه – أحياناً – تعاقب الأزمنة النحوية فى داخل جملة واحدة ، تكشف عن تغيّر مفاجىء فى وجهة النظر . على سبيل المثال ، نجد الفقرة التالية فى « حياة الكاهن الأكبر أڤاكوم » :

« إنه ينبحنى ، حين قلت له : هلاّ كانت الرحمة فى فمك ، إيڤان راديونوفيتش »(٢٢) . .

يسمح هذا الترادف بين الصيغ الفعلية للمؤلف بأن يعبّر عن العلاقات بين أفعال السرد فى الزمن الواقعى ولا يقتصر الأمر على عثورنا على التباين فى الزمن اللغوى (بين الحاضر والماضى) ، بل يتعدى ذلك إلى صيغ الديمومة والاستمرارية فى الأفعال (حيث الاشارة إلى فعل مستمر أو متواصل فى الوقت نفسه الذى يتمّ فيه فعل أخر ويكتمل) . ويتّسم شعر كبينخوف بجمع مشابه بين الأزمنة اللغوية فى جملة واحدة :

كانت الأميرة تعدو بجذل ،

واليعا سيب اللؤلؤية تصلصل فى العشب .

كئيباً ، **يشرب** الكفاس الروسية

هوى صامتاً ، وهدأ ،

فقد **كان يدخن** (٢٤) .

مع ذلك ، فإنّ الزمن الحاضر ليس الصيغة النحوية الوحيدة التى يمكن استعمالها لتثبيت لحظة معينة فى السرد ولنَقْل الإحساس بالتزامن بين وجهتى نظر المؤلف والشخصية (٢٥) . ففى بعض الأحوال يمكن استخدام الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى الروسية لتأدية الوظائف نفسها . ونستطيع العثور على هذه الظاهرة بوضوح شديد فى التراث الشعبى الروسى :

صار الأمير ڤلادمير مبتهجاً ثملاً

لقد صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد ، وأن ينقّل خطواته من قدم إلى أخرى .

وأن يُلقى الخُطب :

صار بوسع بوتيك أن ينهض على ساقيه النحيلتين

صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد

صار بوسعه أن تنحنى حتى يضرب رأسه الأرض

وصار بوسع الخيول الشابة أن تعدو إلى الجواد الطيب(٢٥) .

فى النصوص الفولكلورية يستعمل الزمن الحاضر على نحو متميز بهذه الوظيفة الخاصة :

ومن هناك يقوم إيفان بانعطافة بسرعة

هنا يخرج بسرعة إلى الشارع ،

هنا ينهض بسرعة إلى الجواد الطيب

هنا يقفز بسرعة على الجواد الطيب

ومرة أخرى يعدو الجواد الطيِّب الآن

طوراً يعدو تحت الجبال ، وطوراً فوق الجبال .

هنا يعدو من الوحيد إلى الوئيد

ومرة أخرى يطرح الجبال تحت قدميه

فوق السماوات يطير مثل صقرٍ وهاج

هنا يقترب من مدنية « كييف »

وينطلق صوب « كنيسة الله »

وهنا ، يستطيع أن يقفز برشاقة عن جواده الطيب[٣٦] .

تتمثل الوظيفة التأليفية لصيغة الفعل الماضى غير التامة ، فى الإشارة ، بمعنى من المعانى ، إلى « الحاضر فى الماضى » ومثل صيغة الحاضر للفعل فى الأمثلة التى ناقشناها سابقاً ، تُمكِّن الصيغة غير التامة المؤلف من القيام بوصفه من داخل الفعل السردى – أى تزامنياً وليس استرجاعياً – ومن وضع القارئ فى قلب المشهد الذى يصفه .

وحّماله دلالة أكثر أننا نرى – هنا – تركيباً بين وجهتى النظر : التزامنية والاسترجاعية . ويشير هذا الشكل السردى إلى أنّ كلّ ما فى الفعل يجرى فى الماضى حين كان الراوى يشغل موقعه ، وهو موقع تزامنياً بأحداث الماضى . هكذا يمكن اعتبار هذا جمعاً بين روايتين ، يتحدث كل راوٍ منهما من وجهة نظر مختلفة ، والراوى « العام » منهما يؤدى وظيفته على طول السرد ، وكل الفعل الذى يصفه ، عنده ، فى الماضى . أمّا الراوى الآخر ، وهو الذى تنحصر وظيفته فى مشاهد معينة ، فيحدث الفعل ، عنده ، فى الحاضر (لقد ناقشنا مشكلات الجمع بين وجهتى نظر اثنتين بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس) .

لا نواجه استعمال الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى النصوص الأدبية

الروسية (مقارنةً بالفولكلور) ، إلا فى منطقة واحدة ضيقة ، وهى التعبيرات التى تقدّم الكلام المباشر ، ولا سيّما فى أفعال التكلم verba dicendi . علـى سبـيل المثال نجد الحوار التـالى فى « **ليدى ماكبث إقـليم متسينسك** » لـ « ليسكوف » :

« **فيم أنت سعيد هكذا ؟ سألت كاثرينا لفوفنا وكيل حميها .**

– **حسناً مدام ، عزيزتى كاثرينا لفوفنا ، كنّا نزن خنزيراً حياً . كان الوكيل العجوز يجيب .**

– **أىٌ نوع من الخنازير ؟**

– **خنزير اكسينيا ، كان الشاب يقول بمرح وجرأة .**

– **عفاريت ، شياطين مراوغة . كانت الطباخة توبخ .**

– **قبل العشاء تزن ثمانمائة بنط . كان الشاب الأنيق يفسّر .**

إنّ استعمال الصيغة غير التامة من أفعال التكلم verba dicendi ، لا ينبغى اعتبارها صيغة مهملة ، فهى ما زالت تُمارَسُ فى الأدب . برغم ذلك ، فإن استعمال الصيغة غير التامّة (أكثر من التامة) فى اللغة الروسية المنطوقة يعد غير نحوى ، وفى الأمثلة التى ذكرناها سابقاً ، لابدَّ من إحلال صيغة تامة فى كل حالة محلَّ الصيغة غير التامة . ففى الكلام يقول المرء : « **أجاب الوكيل** » ولا يقول : « **كان الوكيل يجيب** » ، و « **قال الشاب** » ، وليس « **كان الشاب يقول** » .

لا نواجه هذا الاستعمال الخاص للصيغة غير التامة إلاّ فى القص المتواصل ، وفى ظلّ ظروف خاصة فقط فى اللغة المكتوبة ، وفى سياقات أخرى يشعر المرء أنه قبيح بل حتى ممجوج . وإلاّ فلماذا ينبغى أن يكون الوكيل فى طور الاجابة ، فى حين أنه أنهى إجابته فعلاً . ولابدَّ من فهم هذه الصيغة فى الكلام الاعتيادى على أنها تمثيل لفعل معاد متكرر ، أو فعل يمتاز ببعض الديمومة والاستمرارية . لكن ليس فى أذهاننا شىء من هذه المعانى فى الخطاب المكتوب ، بل إنّ ما يسيطر على استعمالنا لهذه الصيغة الفعلية ، هو بالأحرى ، نظام التقاليد السردية .

وهكذا ، فـإنّ صيغة الماضى غير التام فى الروسية ، فى مثل هذا الاستعمال ، خاصة باللغة المكتوبة ، ويصحّ أن نقارنها بالأشكال الفعلية الخاصة التى تقتصر على السرد فى اللغات الأخرى (كالماضى البسيط passé simple فى الفرنسية ، مثلاً) .

ما الدلالة الشعرية الخاصة التى تمتلكها هذه الصيغة النحوية ؟ يوضع شكل الصيغة غير التامة ، فى مقابل شكل الصيغة التامة فى الأساس من خلال موقع المراقب فى علاقته بالفعل (فعل التكلم) . وتعطى الصيغة غير التامة أثر الزمن الممدّد ، فهى تدعونا لوضع أنفسنا فى علاقة تزامنية مع فعل السرد ، وأن نكون

شهوداً عليه [٢٧] . (ويمكن القيام بهذه الوظيفة نفسها باستعمال الزمن الحاضر) . بعبارة أخرى ، فانّ المقابلة بين هاتين الصيغتين ، على مستوى الشعرية ، تظهر كمقابلة بين الموقع التزامني ، والموقع الاسترجاعي للمؤلف .

درجة التحديد (أو التجسيد)

على المستويين الزمانى والمكانى

فى الفنون المختلفة

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطاً وثيقاً بخصائص الفضاء الفنى فى عمل معين . وفى الحقيقة يجب أن نفكر أنّ الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذى يتم تمثيله ، ربما لا تتطابق بالضرورة فى أعمال مختلفة . وفى اللحظة الحاضرة ، لا ينصبّ اهتمامنا بنسبية المكان والزمان الممثَّلْين [٢٨] . بقدر ما ينصبّ على درجة تجسيد التمثيل المكانى والزمانى للعالم .

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية للعمل الأدبى ، قبل كلّ شىء ، بخصائص الأدب بوصفه شكلاً فنيّاً . ومن المرجح أنّ المستويين المكانى والزمانى يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوى للنص فى الأدب ، وبين أشكال التمثيل الفنى الأخرى . ذلك أن المستويات الأخرى التى تتضح فيها وجهة النظر ، تتأصل (بدرجة أقل أو أكثر) فى الفن اللفظى ، أى إنّ المستويين الزمانى والمكانى موجودان فى الأدب ، مثلما هما موجودان فى الفنون التصويرية .

إنّ التقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفنى تحدِّد ، فى مختلف الأشكال الفنية ، أهمية الخصائص المكانية والزمانية ، وإلى أىّ مدى يُمكن تحديد العمل الفنى من خلال الزمان والمكان .

وإذا كان الفن التصويرى يفترض ، بطبيعته ، بعض التجسيد المكانى فى نقله للعالم الممثَّل [٢٩] ولكنّه يسمح باللا تحدد الزمانى ، فإنّ الأدب (الذى يرتبط ارتباطاً جوهرياً لا بالمكان ، بل بالزمان) يلحُّ كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزمانى ، ويتيح للتمثيل المكانى أن يظلّ غير محدد تماماً . وفى الواقع ، يتأصل الجزء الأكبر من الاعتماد على التحديد الزمانى فى اللغة الطبيعية ، وهى المادة التى يتكوّن منها الأدب ، لأنّ الاختلاف بين اللغة بصفتها نظاماً ، وبين بقية الأنظمة السيميائية ، يكمن فى أنّ التعبير اللغوى يترجم المكان إلى زمان . وكما أشار ميشال فوكو ، فإنّ الوصف اللفظى لأية علاقة مكانية (أو لأىّ واقع) ، لابدّ أن يترجم بالضرورة إلى متوالية زمانية [٣٠] . ولهذا الاختلاف مصدره فى الشروط الخاصة بإدراك الأدب والفنون التصويرية ، ففى الفن التصويرى يحدث الادراك فى إطار المكان فى الأساس ، وليس

فى إطار الزمان بالضرورة ، بينما يحدث الإدراك فى الأدب قبل كل شىء فى سياق زمانى . ويبدو أن الفلم والمسرح يفترضان درجة مساوية إجمالاً من التحديد على كل من المستويين الزمانى والمكانى (٣١) .

ويرتبط إدراك العمل الأدبى ارتباطاً وثيقاً بعمليات الذاكرة . فبشكل عام ، تفرض خصائص الذاكرة الإنسانية سلسلة من التطويقات على العمل الأدبى تملى عليه شروط إدراكه ، أمّا إدراك العمل الفنى التصويرى ، فعلى العكس من ذلك ، إذ لايتحدد بالضرورة بعمليات الذاكرة . وهكذا يجب عدم إغفال الارتباط المباشر بين الذاكرة والإدراك الزمانى (٣٢) .

من ناحية أخرى ، حين يكون التعبير الزمانى جزءاً من العمل الفنى التصويرى (٣٣) . مثلاً ، فى سلسلة من الصور التى تشترك فيها أشكال متماثلة فى سياق يمضى من اليسار إلى اليمين - فإنّ هناك قدراً أكبر من الحرية (ممّا فى أشكال فنية أخرى) فى نسق ترتيبنا الزمانى له . فنحن نستطيع أن نختار قراءة السياق من اليسار إلى اليمين فى الترتيب التقليدى ، أو نقلب السياق ، فنقرأه متراجعين من اليمين إلى اليسار (وكذلك يمكن إعادة الفلم إلى الخلف (٣٤) . أو نختار أىّ مشهد منه كنقطة بداية لنا ، ثمّ نتحرك كيفما نشاء وفى أىّ اتجاه ، مغيرين الترتيب الزمانى تماماً . وإعادة ترتيب السياق هذه أمر غير ممكن فى فنون أخرى (كالأدب والفلم مثلاً) ، لأن اتجاه الزمن فيها محدد .إذن ، يمكننا أن نستخلص أن الزمن ليس عنصراً جوهرياً فى بنية الأشكال الفنية التصويرية ، وأنّ الحرية التى لاحظناها فيه هى نتيجة تترتب على افتقاره للأهمية نسبياً .

ولأن الفن البصرى ليس له سوى وسائل محددة للتعبير عن الزمن ، فلا يكاد يوجد توليد لعلامات جديدة فى عملية ملاحظة المراقب للصورة أو اللوحة . أمّا قارىء العمل الأدبى ، من ناحية أخرى ، فغالباً ما يشترك فى عملية القراءة (أو الإدراك) فى خلق علامات جديدة . بعبارة أخرى ، يتضاءل التفاعل بين المؤلف (أو الفنان) ، وبين جمهوره إلى حد كبير فى الفن التصويرى ، عن التفاعل بينهما فى الأدب .

وهكذا ، تتحدّد مواصفات ترجمة المكان فى عمل أدبى معين بدرجة تجسيد الخصائص المكانية فيه . فإذا كانت درجة هذا التجسيد كبيرة بما يكفى (أى إذا اتّسم العمل بخصائص التحديد المكانى الكافية) ، ظهرت حينئذ إمكانية التقديم المكانى المجسّد للمحتوى ، وأمكنت ترجمة العمل إلى وسائل إيصال بصرية كالرسم أو الدراما . غير أنّ مثل هذه الترجمة ليست بالأمر الممكن دائماً ، لأنّ التمثيل الواضح والدقيق للمكان لا يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية ، وكما يشير يورى لوتمان ، فى تحليله للأنف « لغوغول : « فإنّ كون الأنف يمتلك وجهاً ، ويمشى ،

محدودب الظهر ، ويرتقى السلالم ، وكونه يرتدى بدلة كاملة مطرزة بالذهب ، وذات ياقة منتصبة ، وكونه يصلّى بشعور فياض بالتقوى ، يقضى تماماً على إمكان تخيله فى مكان ثلاثى الأبعاد » [٣٥] .

من الواضح أنه يصعب تقديم مثل هذا العمل على المسرح أو السينما ، مثلما يصعب فى الغالب تصوير حكايات الجنيات للسينما ، لأنّ المسرح (أو السينما) يتطلب تحقيق ملامح محددة ، ربّما لاتكون ذات صلة بالنص الأدبى .

وتوفّر قصة « الأنف » لغوغول توضيحاً جيداً لهذه الصعوبة ، لأنّ « الأنف » يجتاز سلسلة من التحولات الصادمة .

ولا تفتقر القصة إلى التحديد المكانى وحسب ، بل يوجد فيها انتشار بيّن على مستويات أخرى .

فى حالات أخرى ، لا يتضح غياب التحديد المكانى مباشرة ، ولا تستطيع إلا القراءة المتمعنة أن تكتشف أنّ شكلاً ما ، عند نقطة معينة ، قد غيّر أبعاده فى ضوء أشكال أخرى أو أشياء تحيط به ، أو أنّ الأشياء المحيطة بالشىء قد تغيرت بالنسبة إليه . لاحظ ، مثلاً ، اللاتحدد المكانى لشكل القطة فى عمل « **السيد ومارغريتا** » لـ « بولغاكوف » . أن التطابق بين حجم القطة وحجم الشخوص والأشياء الاخرى يتغير ، على نحو بيّن ، فى مجرى الرواية (برغم أننا لا نحكم على هذا التغير إلا حكماً غير مباشر) . أحياناً نظنّ أن للقطة حجماً اعتيادياً وشكلاً طبيعياً ، وأحياناً يبدو أنها تكبر بشكل لا يمكن تصوره . فهى تؤدى أفعالاً لا تؤديها القطط ، تذهب إلى المائدة ، وتصبّ الماء من المصفق ، وتأخذ بطاقة من قاطع التذاكر ، وغير ذلك .

وعلى النحو نفسه ، غالباً ما نرى تغييراً فى أبعاد الأشكال الفولكلورية ، برغم أنّ هذه التحويلات لا يتم التركيز عليها بالضرورة ، بل يتم تجاهلها فى الغالب [٣٦] . ولا نريد أن نتكلم هنا كثيراً عن التحويلات فى حكايات الجنيات ، بقدر ما نريد الكلام عن الافتقار للتحديد المكانى ، وهى أنّ مسألة الحجم قد تبدو مقطوعة الصلة تماماً بالنسبة إلى راوى القصة .

ويمكن أن يُعامَل اللاتناسق الذى نجده فى أوصاف غوغول على أنه تنافرات مكانية – زمانية ، ففى « النفوس الميتة » يتجّول تشيتشكوف لابساً سترة فراء فى الصيف ، ويلبس مانيلوف سرة فراء وقبعة ذات حواشٍ ، وفى « **الأنف** » يرى كوفاليف فتاة فى ثوب أبيض فى شوارع بطرسبورنج فى آذار ، ويركب الأنف ، متجولاً ، فى الشتاء فى بدلة بلا معطف [٣٧] . هذه التنافرات غير متعمدة ، وهى تقع لأن التحديد الدقيق للزمان والمكان أمر غير مهمّ عند المؤلف .

أنّ جميع الأمثلة التى أجزناها – فيما– سبق يمكن تفسيرها على أنها حالات تفتقر إلى التحديد المكاني فى موقع الراوى (أو المراقب) . وقد نفسّر هذه الحالات بأن نتخيّل أشخاصاً مختلفين يصورهم مراقبون مختلفون ، مراقبون لايتصل بعضهم ببعض ، وقد نقل لنا المؤلف ملاحظاتهم جميعًا [٣٨] . ويشبه هذا النوع من التأليف ، من الناحية الصنفية ، التأليف التصويرى القائم على المنظور المقلوب .

وهكذا ، فإنّ التحديد الزمانى أقلّ أهمية بكثير فى الأدب من اللاتحديد المكانى[٣٩] . أمّا فى الفنون التصويرية ، فإنّ العكس هو الصحيح .

هوامش الفصل الثالث

١ - في بعض الحالات يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تمّ استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة ، مثلاً ، عبر كل من وجهة النظر النفسية لإحدى الشخصيات ووجهة نظر الراوى ، الحاضر بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية . لمزيد من المناقشة انظر : الفصل الخامس .

٢ - لإضاءة وتحليل هذه النقطة انظر الفصل الخامس .

٣ - يقدم الفصل الرابع نقاشاً مستفيضا لوجهة النظر النفسية .

٤ - فيما يخص استعمال هذه الوسائل في الفن التصويرى ، وإمكانات تأويلها السيميائى انظر : اوسبنسكى ، التحليل السيميائى **للأيقونة الروسية القديمة** . في الحالة الأولى لدينا تأويل تحليلى للحركة ، أى أن عملية الحركة المتصلة يتم تقطيعها من الناحية التحليلية إلى سلسلة من المكّونات المتقطعة ، التى يجب أن يركبها المتلقى أو القارىء . أمّا في الحالة الثانية ، فما يحدث هو تركيب للانطباعات التى يتم استقبالها من وجهات نظر مكانية مختلفة ، ويكتمل هذا التركيب مباشرة في داخل الوصف (أو التمثيل) .

٥ - يورى لوتمان ، **مشكلات الفضاء الفنى في نثر غوغول** (تارتو ، ١٩٦٨) . وقد أخذنا الأمثلة التالية من هذه الدراسة . انظر أيضاً : اندريه بيليه ، **صنعة غوغول** (موسكو - لينتغراد ، ١٩٣٤) ص ١٢٦ - ١٢٧ .

٦ - لوتمان ، ١٩٦٨ ، ص ٣٦

٧ - حين يستطيع غوغول ، بسبب ظروف الموضوع وبسبب تقاليد التأليف ، أن يرتفع بمراقبة فوق حقل الفعل (ويحدث هذا ، بصفة خاصة حين يقوم المؤلف بالقص من وجهة نظر مكانية مجسدة ، لنقل مثلاً من موقع مكانى محدد لإحدى الشخصيات) يشوّه سطح الأرض نفسها ، طاوياً حافاتها إلى الأعلى (ليس فقط الجبال ، بل حتى البحار) لوتمان : ١٩٦٨ ، ص ٢٠ ، ١٥ . وكمثال ، يستشهد بعمل غوغول : **« الانتقام الهائج »** . وفي المقالة نفسها انظر - أيضاً - مناقشة وظيفة الرؤية من الأعلى في **« تاراس بولبا »** و **« النفوس الميتة »**

٨ - انظر - أيضاً - وصف القطعات قبل معركة أوسترليتز **الحرب والسلم** ، ص ١٠١.

٩ - في المشهد الصامت انظر : آ. آ. سابورف ، **الحرب والسلم لتولتسوى** : الأشكالية والشعرية ، موسكو ، ١٩٥٩ ص ٤٣٠ .

١٠ - للنقاش العام عن الزمن في الأدب (من منطلقات متعددة) انظر بشكل خاص : فيغوتسكى ، **علم نفس الفن** ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ليخاتشيف ، **شعرية الأدب الروسى في العصور الوسطى** ، لييننفراد ، ١٩٦٧ ، الفصل السابع : **شعرية الزمن الفنى** . مايرهوف ، **الزمن في الأدب** ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٦٠ . بويون ، **الزمن والرواية** ، باريس ١٩٤٦ ، ومصادر هذه الأعمال .

١١ - فينوغرادوف ، **أسلوب بوشكين في ملكة البستونى** ، موسكو - لينغراد ، ١٩٣٦ ص ١١٤ - ١١٥ .

١٢ - انظر بهذا الصدد مرويات كثيرة تبدأ بموت البطل الذى سنسمع منها قصة حياته ، أى هى مرويات تبدأ من نهاية القصة (مثلاً : الحاج مراد ، وموت إيفان ايلتنش لتولستوى) .

١٣ - بصدد وجهة النظر النفسية انظر الفصل الرابع .

١٤ - انظر : ليخاتشيف ، **شعرية الأدب الروسى في العصور الوسطى** ، لييننغراد ، ١٩٦٧ ص ٢٠٢ . وهذه الملاحظات معززة بالأمثلة الملموسة في تحليل النص .

١٥ - ليخاتشيف ، ١٩٦٧ ، ص ٣٠٥ .

١٦ - لمناقشة الجمع بين وجهات النظر بتفصيل أعم انظر الفصل الخامس .

١٧ - ليخاتشيف ، ١٩٦٧ ، ص ٣٠٩ .

١٨ - فيما يخص هذا الجانب من المناقشة انظر : بياتيغورسكى واوسبنسكى : **التصنيفات الشخصانية بصفتها مشكلة سيميائية** ، تارتو ، ١٩٦٧ ص ٢٤ - ٢٧ .

١٩ - ان استعمال الزمن الحاضر كوسيلة شكلية لتثبيت الزمان يمكن مقارنته بالأشكال الخاصة لتوصيل نظرة المتفرج الثابتة فى الفن التصويرى القديم . انظر بهذا الصدد أوسبنسكى ، **دراسة لغة الرسم القديم** ، فى مقدمة زيغن : **لغة الفن** ، موسكو ، ١٩٧٠ ص ٢١ .

٢٠ - لو تأملنا فى هذه المشكلة فى ضوء مقترب آخر ، لقلنا أنّ هذه المشاهد تتسم بزمنها الداخلى المصغر .

٢١ - بهذا الصدد انظر : ملاحظة ليخاتشيف عن البلينى : « انّ قصص البلينى التى يحدث فيها الفعل بسرعة مقدّمة فى الزمن الماضى ، وتلك التى يحدث فيها الفعل ببطء معطاة لنا فى الزمن الحاضر » . ليخاتشيف ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤١ .

٢٢ - ذكره روبنس ، **حياة أفاكوم واشراقاته** ، موسكو ، ٩١٦٣ ، ص ١٤٤ .

٢٣ - لمزيد من الأمثلة انظر ماركوف : قصائد فيلمير خليبنكوف الطويلة ، لوس انجليس ١٩٦٢ ، ص ١٠٠ .

٢٤ - يمكن رؤية هذا بشكل خاص فى استعمال الزمن المستقبل الذى قد يكون مشابهاً لزمن الحاضر . وها هى بعض الأبيات من قصيدة أندريه بيلى « اللقاء الأول :

سيعود ميخائيل سيرجي

نحوى ، فى كرسيّه الداكن اللون

ستصحو الزجاجة فى نظارتيه

وسيتطاير ألقها شرارات

اندريه بيلى : القصائد والقصائد الطويلة ، موسكو - لينغراد ، ١٩٦٦ .

٢٥ - أونتشوكوف : بلينى بيتشورو (القديس بطرسبورنج ١٩٠٤) ص ١٠٩.

٢٦ - أونتشوكوف ، ١٩٠٤ ، ص ١٠٦ . من المفيد أن نلاحظ فى هذه الشذرة السردية اهتمام الراوى فى تشخيص الزمن ، مثلاً ، التكرارات المتعددة لكلمات مثل skovo (قريبا) أو non'tse (الآن) انظر : ملاحظات غلفدنغ عن الكلمات المقيمة من نوع nyne (الآن (و bylo (كان) و est (يكون) فى البلينى الروسى : اقليم أولونيتز وأغانيه الشعبية .

٢٧ - لهذه الصيغة الفعلية المعنى الموجود نفسه فى صيغة الفعل المستمر فى الإنكليزية . فهى تعبر عن الفعل المستمرّ بالنسبة إلى المراقب . وهكذا يدخل المراقب فى قلب الفعل ، ويتلقاه ويدركه من داخله .

٢٨ - عن هذه القضية انظر : لوتمان ، ١٩٦٨ ، وانظر أيضاً بوغوراز : اينشتاين والدين : استعمال مبدأ النسبية الأول لبحث التأثيرات الدينية موسكو - بتروغراد ، ١٩٢٣ ، وبوغوراز : أفكار المكان والزمان فى تصور الدين البدائى ، **الانثروبولوجى** (الأمريكي ، ٢٧ ، السلسلة الجديدة (١٩٢٥) . ويتفحص العملان الأخيران مواصفات النموذج المكانى للعالم فى التمثيلات الدينية .

٢٩ – قد تختلف درجة التجسيد حتى – هنا – فى بعض الجوانب ، انظر لمزيد من المعلومات : أوسبنسكى : التحليل السيميائى **للأيقونة الروسية** .

٣٠ – انظر : ميشال فوكو ،**الكلمات والأشياء** : حفريات المعرفة (باريس ، ١٩٦٦) .

٣١ – يختلف الأدب والدراما فى هذه الناحية ، وسيظهر اختلافهما أولاً فى معالجة الزمان . فغالباً ما نرى فى المسرح القديم التقطيع نفسه تماماً للأفعال المتزامنة إلى سلسلة متتابعة مثلما تدعو الضرورة فى الأدب . وبهذا الخصوص ، يقتطع الممثلون فى بعض المشاهد عن الزمن ، بصورة جلية . كمثال ، يُلقى تشاتسكى فى « **الويل من الفطنة** » مونولوجاً ، غير أنّ مولتشالين ، الواقف إلى جنبه ، يتم استبعاده من الفعل طول هذه الفترة . (ويتضح هذا فى الحالات التى يلقى فيها الممثل الأول مناجاة ، ولا يستطيع الثانى حتى الايماء بمشاركته فى الفعل باصدار استجابة للكلمات التى تلقى) . ويمكن إيضاح اعادة ترتيب الأفعال المتزامنة فى أفعال متتابعة فى السينما فى مايتعلق بالمونتاج : مثلا : يظهر وجه رجل يروى نكتة فى لقطة قريبة جداً ، ثمّ وجه المستمع الذى يبدأ بالابتسام ، ولاتظهر الابتسامة متزامنة مع رواية النكتة ، بل بعد أن تروى النكتة ، برغم أن المقصود من الاستجابة أن تكون مزامنة للفعل . وفيما يخص استعمال الزمن فى المسرح فى مقابلة مع استعماله فى الأدب ، من المفيد مراجعة ملاحظات غوته عن التناقضات الزمانية لدى شكسبير . ويعتقد غوته أن شكسبير كتب مسرحياته لتُمثَّل لا لتُقرأ ، وفى رأسه تكثيف الزمن فى المسرح ، حيث لا يمتلك المرء الوقت الكافى للتوقف وفحص التفاصيل نقدياً (ونضيف – أيضاً – استحالة العودة إلى مشهد ماضٍ ، مثلما يمكن للقارىء أن يعود إلى سطور قرأها سابقاً) . انظر محاورات مع غوته ، جمعها ايكرمان ، بطرسبورنغ ١٩٠٥ ، جـ ص ٣٣٨ .

٣٢ – انظر ، على الخصوص ، بوترو : **فلسفة الزمن الطبيعية** ، موسكو ١٩٦٤ ، ص ١٠٩ ، ١٤٩ .

٣٣ – انظر ، مثلاً ، الأختام على الأيقونات ، السباق الزمانى لنقوش الجص على الحيطان ، أو التمثيل الأيقونوغرافى لقطع رأس يوحنا المعمدان ، حيث يمثّل جسد يوحنا أمام نفس الخلفية ، وفى داخل نفس الإطار فى لحظات متعددة مختلفة من الزمن . ولتحليل نماذج مشابهة انظر مقالة أوسبنسكى المذكورة .

٣٤ – تعبر إحدى قصائد ماندلشتام عن صياغة الزمن المقلوب :

لعلّ الهمسة قد ولدت قبل الشفتين . «

والأوراق التفت فى أزمنة لا أشجار بها

هذا المثال مقتبس من محاضرة لايفانوف « **الزمان فى العلم والأدب** » ألقاها فى مدرسة الصيف الثانية عن أنظمة الصياغة الثانوية فى كاريكو ، عام ١٩٦٦ .

٣٥ – لوتمان ، ١٩٦٨ ، ص ٣٩ . بهذا الصدد انظر ملاحظات تنيانوف ، **قضايا اللغة الشعرية** ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ١٧٣ ، ملاحظة ٣ وأيضاً : تنيانوف : تقليديون ومجددون ، لينينغراد ، ١٩٢٨ الفصل ١٣

٣٦ – انظر : نيكليودوف ، **مشكلة ارتباط العلاقات المكانية والزمانية ببنية الحبكة فى البلينا الروسية** ، تارتو ، ١٩٦٦ .

٣٧ – فولوشين ، **الزمان والمكان عند دوستويفسكى** ، سلافيا ، ١٢ ، ١٩٣٣ ، وانظر – ايضاً – بوزيسكول : فى أى وقت من السنة وقعت مغامرات تشيتشيكوف فى كتابه « **دراسات سردية** » بطرسبورنغ ١٩١١ .

٣٨ – قد يبدو من مقترب مختلف أنّ هذه الأشكال تقع فى أماكن مختلفة ، لاترتبط إلا ارتباطاً جزئياً ببعضها . مع ذلك يؤدى كلا المقتربين إلى النتائج نفسها .

٣٩ - نفهم من « **التحديد الزمانى** » - هنا - فقط التعريف الزمنى التاريخى النسبى بالحدث ، يمكن أن يكون فى بعض الجوانب شىء من اللاحتمية . مثلاً ، لقد لاحظ النقاد مراراً اللاتحدد الزمانى المطلق فى « هاملت » شكسبير . فنحن لانعرف بالضبط كم من الوقت انقضى خلال تمثيل المسرحية ، بل نعرف أنّ هاملت كان فى بداية المسرحية طالباً شاباً ، وفى آخرها فى الثلاثين من العمر . مع ذلك ، فقد عُرض علينا الفعل بوصفه فعلاً مستمراً .

الفصل الرابع

وجهة النظر على المستوى النفسي

أمام المؤلف وهو يبنى سرده اختيارات فى العادة : فقد يبنى أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعى فرد محدد (أو أفراد) ، أو قد يصف الأحداث على نحو موضوعى قدر الإمكان . بكلمات أُخر قد يستخدم المؤلف معطيات ادراك وعى واحد أو أكثر من شخصياته ، أو يستخدم الحقائق مثلما يعرفها . والدمج بين هذين الأسلوبين ممكن ، وقد يناوب المؤلف بينهما ، أو يمزجها بطرق وأساليب مختلفة .

تحدث هاتان العمليتان التأليفتيان فى السرد الأدبي واليومى للأحداث والقصص . فنحن نواجه هذه المشكل نفسها ، حينما نريد أن نقص حدثاً ما شاهدناه . ذلك أننا نستطيع أن نروى ملاحظاتنا المباشرة ، أى الحقائق ، أو أن نعيد بناء الحالة الذهنية للشخصيات ذات العلاقة بالأحداث ، والدوافع التى تحكم أفعالهم ، حتى لو كانت هذه الدوافع ليست فى متناول يد المراقب ، أى أننا نتبنى وجهة نظر داخلية للشخصيات نفسها . ونحن ، اعتيادياً ، نستخدم الطريقتين فى بناء السرد . وتدلل الأعمال الأدبية على استخدام هذا التكنيك نفسه . فالشخصيات فيها موصوفة إما من موقع النظرة الأولى أو الثانية .

فى الحالات التي تعتمد وجهة نظر المؤلف على وعى الفرد ، سنتكلم عن وجهة النظر النفسية ، أى أننا سنصف المستوى الذى يمكن به فرز وجهة النظر هذه بأنه المستوى النفسى . وقد سنحت لنا الفرصة فى دراستنا للمستوى التعبيرى ، إلى أن نشير إلى وعى ذاتى محدّد خلال السرد . وهذه الظاهرة ، وهى ليست أكثر من خطاب شبه مباشر ، مثال على استخدام الموقع الذاتى ، اريد بذلك الاشارة إلى وعى شخصيّة محددة ، وقد تجلّى فى الكلام . وفى بعض الحالات يتم التعبير عن المستوى النفسى من خلال الملامح والخصائص التعبيرية ، مثلما يتمّ التعبير عن المستوى الإيديولوجى من خلال الأسلوب ، أو موقع الراوى الزمانى .

نحن معنيون – هنا – بالمستوى النفسى ، وبالوسائل المحددة للتعبير عن وجهة النظر على هذا المستوى .

ولنأخذ أمثلة ملموسة توضح الاختيارين المشار إليهما : الوصف الذاتى (أعنى استخدام وعى فرد ما ، أو وجهة نظر نفسية) والوصف الموضوعى لحدثٍ ما . فى

النص التالي يصف دستويڤسكي محاولة روجزين قتل ميشكين في رواية « الابلة » :

« التمعت عينا روجوزين ، والتوت قسمات وجهه بابتسامة مسحورة . رفع يده اليمنى فومض فيها شيءٍ . ولم يخطر في بال الأمير أن يدقق في الأمر » (ص ٢٢٧) .

بعد فقرتين يصف دوستويڤسكي المشهد نفسه من وجهة نظر مختلفة تماماً على النحو الآتي :

« يمكن الافتراض أنّ شعوراً ما بالرعب المفاجيء مقترناً بإحساسات رهيبة أخرى في تلك اللحظة قد شلّ حركة روجوزين ، وأنقذ الأمير من ضربة أكيدة بسكين كانت بالفعل مشهرة نحوه » (ص ٢٢٧) .

وهكذا نعلم - من هذا النص - أنّ الشيء الذي كان يومض في يد روجزين هوسكين . لقد تمّ وصف هذا المشهد بطريقتين مختلفتين تماماً : ففي الفقرة الأولى كان الوصف ذاتياً ، ثمَّ عبر مدركات الأمير (من وجهة نظره النفسية) . وتبعاً لذلك ، وصفت السكين بأنها « شيء ما » على نحو ما أدركها الأمير نفسه في تلك اللحظة .

فبدت للمؤلف شيئاً مجهولاً ، إذ امتزجت وجهة نظره في تلك اللحظة بوجهه نظر الأمير (وهذا ما يفسّر الطبيعة التزامنية التي ينطلق منها السرد ، فقد وصفت السكينة بأنها « شيء ما » ، لأن الأمير والمؤلف أيضاً ، لم يكن يعرف ماهو هذا الشيء ، وسيتضح الأمر بالطبع بعد لحظات) .

أمّا في النص الثاني ، فالحدث موصوف من موقع موضوعي . وفي هذه الفقرة من الحقائق أكثر مما فيها من الانطباعات . يعتمد المؤلف هنا على وجهة نظره هو ، لا على وجهة نظر الأمير . وعلى هذا ، فقد تمّ الوصف من موقع استرجاعي ، لامن موقع تزامني . ويمكن القول أن وجهة النظر النفسية في الفقرة الأولى قد رُويت من خلال عناصر تعبيريّة انطلقت من حوار داخلي متخيّل للكونت ،، ومن الحوار استعيرتْ لفظة « شيء ما » .

نعود الآن لمناقشة النماذج التي لاترتبط فيها وجهة النظر النفسية بالتعبير ، وإنّما تنبع من نفسها ، وتتجلى بأساليب التعبير الخاصة بها .

وسائل وصف السلوك على المستوى النفسي

يمكن وصف السلوك الانساني عموماً بطريقتين متميزتين : الطريقة الأولى أن يوصف من وجهة نظر مراقب خارجي يكون موقعه في النص محدداً أو غير محدد ، ولا يستطيع أن يصف إلاّ السلوك الذي يمكن أن يراه المشاهد . والطريقة الثانية أن يوصف السلوك من وجهة نظر الشخص نفسه أو من وجهة نظر مراقب كلي الحضور

قادر على أن يتغلغل فى وعى ذلك الشخص . وفى مثل هذا النوع من الوصف ؛ نرى العملية الداخلية مكشوفة (مثل الأفكار والمشاعر والإدراكات الحسية والعواطف) ، وهى متاحة للمراقب الخارجى (الذى لايستطيع إلا أن يتأمّل فى مثل هذه العمليات ، مسقطاً تجربته الخاصة على الظوهر الخارجية لسلوك إنسان ما) . وتعدّ وجهة النظر هذه داخلية بالنسبة إلى الشخص الموصوف . وطبقاً لهذا يمكن أن نتحدث عن وجهات نظر داخلية وخارجية (فى ضوء العلاقة بموضوع الوصف) [1] . إنّ التعارض بين وجهتى النظر الداخلية والخارجية ذو طبيعة عامة . وهو ليس مقصوراً على مستوى واحد من الإدراك النفسى[2] . وقد اتيحت لنا الفرصة لملاحظة مثل هذا التعارض فى حديثنا عن المستوى التعبيرى . وسنعمل على تقديم بعض التعميمات عن طبيعة هذا التعارض فى الفصل السابع . أمّا الآن ، فسنحضر استخدامنا لمصطلحى (خارجى) و (داخلى) على الدلالة الضيقة التى يكتسبها كلّ واحد منهما على المستوى النفسى .

النمط الأول من الوصف : الرؤية الخارجية للشخص الموصوف :

لنعد أولاً إلى احتمالات الوصف التى أوجزناها سابقاً . فقد يوصف سلوك الإنسان خارجياً بطريقتين : الأولى ، يمكن وصفه بالإشارة إلى حقائق محددة ومن دون الاعتماد على الشخص الواصف . وفى مثل هذه الحالة يكون موقع المراقب غير محدد زمانياً ومكانياً . كما أنّ وصفه لا شخصى (Impersonal) أو يمكن القول أنه (فوق شخصى trans-personal) . وعلى نحو مانرى فى سجلاّت المحاكم – مثلاً – يتمّ التركيز على موضوعية الوصف وحيادية المؤلف وبعده عن المشاركة ، إذ تستعمل عبارات مثل (**فعل ، قال ، أعلن**) بدلاً من (**فكّر ، شعر ، كان خجلاً**) [3] . .

أمّا الطريقة الثانية للوصف الخارجى ، فتحيل إلى رأى مراقب ما من خلال عبارات مثل (**يبدو أنه فكر**) أو (**من الواضح أنه عرف**) أو (**يبدو عليه الخجل**) وهكذا . وفى مثل هذه الحالة تبدو وجهة نظر المراقب ثابتة ، (مثال ذلك : نظر الراوى الذى يشارك فى الحدث أو لا يشارك) ، أو متنقلة (مثال ذلك : استخدام وجهة نظر شخصية ما ، ثمّ الانتقال إلى شخصية أخرى . ونقرأ عبارات من مثل « **وقد بدا للأمير أن ...** » ، وبعد دقائق نجد وصفاً للأمير من خلال مدركات شخص ما يتكلم معه) .

وإذا تمّ وصف سلوك إحدى الشخصيات من وجهة نظر شخصية أخرى فى السرد نفسه ، فستكون هذه الشخصية (التى تعرض وجهة نظرها) موصوفة بوسائل مختلفة فى الأساس . إذ إنّ وصفها سيكون داخلياً (وصف يتضمن حالته الداخلية) . وهكذا فلو أن سلوك (آ) موصوف عبر مدركات الشخص (ب) « حيث (أ) و(ب) من شخصيات السرد » ، فإنّ (آ) يكون موصوفاً من وجهة نظر

خارجية ، بينما يكون (ب) موصوفاً من وجهة نظر داخلية .

النمط الثانى من الوصف : الرؤية الداخلية للشخص الموصوف

فى الحالة التى أوجزناها سابقاً ، يوصف (ب) بالإشارة إلى حالته الداخلية . وهى حالة لا يمكن للمشاهد الوصول إليها . ويحدث هذا عندما يوصف شخص ما من وجهة نظره هو ، أو من خلال وجهة نظر خاصة آتية من الخارج ، وذلك حينما يضع الكاتب نفسه فى موقع المراقب العليم .

وفى مثل هذه الحالة ، قد نجد تعبيراً خاصاً يصف الوعى الداخلى ولاسيّما ما يطلق عليها اسم (أفعال الشعور verba sentiendi)[٤] . مثل : (**فكّر ، أو شعر ، أو بدا له ، أو عرف أو أدرك**) وما أشبه . وتقوم الأفعال التى تعبّر عن الحالة الداخلية بوظيفة الإشارات الشكلية للوصف من وجهة نظر داخلية . وهذه الأفعال معروفة فى اللغة ، وهى – أيضاً– محدودة نسبياً . وفى تحليل السرد نستطيع أن نحدّد ملامح البناء الخاصة طبقاً لحضور هذه الأفعال أو غيابها .

ومن ناحية ثانية تساعدنا تعبيرات الاحتمال والإمكان من مثل : (من الواضح ، من البديهى ، كما لو ، ويبدو أن ... الخ) على إدراك . النمط المقابل للوصف ، أعنى الوصف من وجهة نظر مراقب خارجى .

ترد مثل هذه التعبيرات فى النص حينما يتخذ الراوى وجهة النظر الخارجية فى وصف حالة داخلية (**أفكار ، مشاعر ، دوافع لاشعورية**) فيما يخص أفعالاً لا يستطيع التأكد منها . بكلمات أخر ، نحن نتكلم هنا عن مواقف لاتسمح أهداف المؤلف التأليفية باستخدام وجهة النظر الداخلية لوصف شخصية ما . فقد يكون المؤلف عرض لتّوه شخصية ما من الخارج : (عبر مدركات شخص آخر مثلاً) ، وأن عليه أن يجد وسائل أخرى لوصف تجربته العاطفية الداخلية . فى مثل هذه الحالة قد تصاحب أفعال الشعور التى تستخدم لوصف شخصية ما أفعال الاحتمال مثل (**يبدو أنه يفكر ، أو بدا كما لو أنّ نيكولاى أراد .. وهكذا**) . وتقوم هذه التعبيرات بدور عوامل operators تترجم الحالة الداخلية إلى وصف موضوعى ، أى أنها تساعد على نقل الوصف من الداخل إلى الخارج . أنّ استخدام العوامل وسيلة تسوّغ تطبيق أفعال الشعور على شخصية موصوفة باستمرار من وجهة نظر خارجية (بعيدة) .

وقد نستطيع أن نسمّى هذه العوامل بـ (ألفاظ التغريب)[٥] . وكمثال على هذا الاستخدام نعود إلى مقطع من رواية (**الحرب والسلم**) ، وهو مقطع يمثل مشهد

الحفل عند آل رستوف أقيم بمناسبة عيد الشفيع . وقد جاء الأطفال جميعاً إلى غرفة الجلوس :

« في هذه الأثناء استقرّ الصغار في حجرة الاستقبال . ومن الواضح أنهم كانوا يحاولون أن يكبحوا ، في حدود اللباقة ، البهجة والانشراح اللذين كانا يطفحان من وجوههم » (ص ٣٣) .

« ركض الوالد البدين القويّ بغضب بعدهم ، كما لو أنه مشمئز من مقاطعة متابعاته » (ص ٣٣) .

هذا الأسلوب في السرد مما يتميز به تولستوي . وحتى لو قصرنا بحثنا على رواية « **الحرب والسلم** » ، لوجدنا أمثلة كثيرة له . غير أنّ ما هو جوهري ومهم في هذين المثلين أنه كان في وسع تولستوي أن يحذف (ألفاظ التغريب) هذه (من الواضح أنهم ... كما لو .. الخ) من دون أن يتغير وصفه للشخصيات ، ولم تستخدم هذه الألفاظ -هنا -لأنّ المؤلف لم يكن واثقاً من مشاعر الشخصيات ، بل لأنه أراد بالضبط أن يؤكد وجهة النظر التي وصفت الشخصيات بها ، وقد يكون الموقع الذي انطلقت منه هذه الملاحظات ضيوف الكونتيسة ، أو قد يكون بعيداً لمراقب غير منظور موجود في الغرفة .

مثل هذه المؤشرات على وجهه النظر البعيد على المستوى النفسي ليست أقلّ دلالة - مثلاً - من كلمات شخصية ما تستخدم لتثبيت وجهة نظر فردُ ما ضمن السياق الذي يعمل فيه المؤلف ، ومثل هذه الوسائل devices تعود إلى مستويات مختلفة ، ولكنها بوجه عام ذات وظيفة واحدة .

إنّ استخدام ألفاظ التغريب تشير إلى حضور الراوي المتزامن في مكان الحدث [١٦] . وإذن ، نستطيع القول أن مثل هذه الألفاظ تسعى إلى تثبيت وجهة نظر المراقب النفسية ونظرته الزمانية والمكانية . وهكذا ففي وصف سلوك شخصية ما ، فإنّ وجود التعبيرات التي تصف الحالة الداخلية ، من دون هذه العوامل ، يشير إلى استخدام وجهة النظر الداخلية . وتبعاً لذلك ، فإن غياب التعبيرات التي تمثل الحالة الداخلية ، أو حضور العوامل اللفظية الخاصة (ألفاظ التغريب) ، يشير إلى استخدام وجهة النظر الخارجية .

وعند إجراء تحليل شكلي لنص ما ، وتمييز نمطين من الوصف (داخلي وخارجي) باستعمال ألفاظ التغريب ، يجب أن نأخذ بالحسبان احتمال أن يكون هناك حذف في البناء . وفي بعض الأحيان يمكن حذف مثل هذه الكلمات من النص ، ولاسيّما حينما يكون ممكناً الاستدلال عليها من النص بشيء من اليقين . انظر - مثلاً - النص الآتي من رواية « الإخوة كرامازوف » :

« راقب فيدور بافلوفيتش جاره بيونر الكسندروفتش بابتسامة صغيرة ساخرة . ومن الواضح أنه كان يستمتع بإثارته . فقد كان ينتظر فترة من الزمن لكي يصفى حسابات قديمة معه ، ولا يستطيع أن يدع الفرصة تفلت منه الآن » (ص ٦٧) .

من الممكن الافتراض أن التعبيرات الاحتمالية مثل (من الواضح) ، أو (كما لو أن) غائبة من الجملة الثانية ، وذلك لأنها وردت فى الجملة السابقة . وغيابها - هنا - لدواعٍ أسلوبية ، وليس لأسباب تأليفية .

أصناف الاستعمال التأليفى لوجهات النظر المختلفة

أقررنا مبدأين سرديين أو أسلوبين من أساليب الوصف ، هما الداخلى والخارجى ، يمكن بموجبهما تمييز أبنية الأعمال الأدبية . وإذ ينبغى أن نتذكر أننا نناقش التعارض الآن بلغة الإدراك النفسى ، فسوف ننظر - عن كثب - إلى حالات أخرى مختلفة ، ونسعى إلى أن نوجد لها نوعاً من التصنيف .

موقع المؤلف الثابت فى القص

الحالة الأولى : الخارجى باستمرار

فى ضوء التعقيدات الملازمة للتأليف ، تبدو أبسط الحالات تلك التى تستخدم فيها دائما الرؤية الخارجية . ذلك أن الأحداث كلها تكون موضوفة على نحو موضوعى ، فى دون الإشارة إلى الحالة الداخلية للشخصيات . كما تختفى كل الأفعال التى تعبر عن الوعى الداخلى (أفعال الشعور وأمثالها) . وتتميز الأعمال الملحمية بمثل هذا البناء السردى حيث ، الأحداث تخلو فى الدوافع . ويمكن تفسير هذا ، إلى حد كبير ، بحقيقة أن العالم الداخلى مخفى عنا .

الحالة الثانية : الداخلى باستمرار

فى هذه الحالة تعرض الأحداث جميعاً - وبشكل دائم - من وجهة نظرة واحدة ، ومن خلال وعى شخصى واحد . وتبعاً لذلك ، يجد الوصف الداخلى مسوِّغاً بمقدار علاقته بهذه الشخصية . أما الحالات الأخرى ، فتكون موصوفة فى الخارج .

وقد يتم عرض القصة من وجهة نظر الراوى وبصيغة المتكلم ، أو من وجهة نظر شخصية محددة (وعندها تروى القصة بصيغة الشخص الثالث) . وهذه الحالة الأخيرة يمكن أن تعد فى حالات التحول . إذ يستبدل بضمير المتكلم اسم شخص أو مسمى وصفى ، وهذا البناء مألوف فى الأدب ، ويمكن ملاحظته فى الأعمال القصيرة نسبياً[٧] .، وخير مايمثله قصة (الزوج الخالد) لدستوفسكى . ذلك أن الأحداث كلها موصوفة من خلال مدركات فيلتشانينوف ، فى حين أن سلوك الأخير تم تحليله والكشف عنه من وجهة نظر داخلية .

أما الشخصيات الأخرى ، فقد عرضت من وجهة نظر خارجية وفى العديد من الحالات يدار السرد من وجهة نظر شخصية واحدة معينة ، والشخصية الرئيسية ، وليس مهما - هنا - أن يكون الراوى المتكلم هو الذى أدار السرد أو « س » فى الشخصيات . ويبدو أن المؤلف ، والقارىء معه يندمج بهذه الشخصية ويتماهى بصورتها . وفى بعض الأحيان يبدو هدف المؤلف التأليفى الحقيقى أن يظهر هذا الشخص (الأنا ، أو « س » من الناس) على نحو ما يراه إنسان ما فى الخارج بكلمة أخرى ، يوصف هذا الشخص من الداخل ، إلا أن السرد كله مصمم على نحو يلزم القارىء أن يعيد بناء نظرة خارجية ضمنية بالقياس إلى هذه الشخصية [8] . (إن بعضاً فى أقاصيص / همنغواى . مبنى على هذه الطريقة) [9] .

ويمكن أن يكون الموقف المعاكس لهذا صحيحاً أيضاً ، فقد لا تكون الشخصية الرئيسية هى التى توصف انطباعاتها فى النص (مثل شخصية ناتالى فى قصة بنينّ المسماة على اسم هذه الشخصية ، أو شخصية بافل بافلوفنش فى قصة دستويفسكى الزوج الخالد وغير ذلك) .

ويمكن رسم الشخصية الرئيسية عن طريق الوصف الخارجى أيضاً ، ويكون هدف المؤلف التأليفى أن يجعل القارىء يعيد بناء نظرة داخلية لهذه الشخصية ، بينما تقوم الشخصية ، التى عن طريقها يتم بناء السرد وتكون حالتها الداخلية هى الموصوفة ، مقام الصورة المساعدة ، إذاً لاتكتسب أى طابع أو شكل ملموس ، إن من الصعب ، على سبيل المثال ، أن تتخيل الراوى فى راوية « الممسوس » على الرغم من كونه يشارك فى الحدث وأن اسمه أنطون لافرينيتفش .

ويمكن أن نسمى هاتين الحالتين اللتين تمثلان الموقع غير المبدل للمؤلف (**السرد الثابت**) . فهنا يبدو أن موقع المراقب الراوى واقعى فى الجوهر لأن المؤلف يصف سلوك الشخصيات فى الأدب على نحو ما يصف شخص اعتيادى فى موقف اعتيادِ سلوك شخص آخر .

وفى (**السرد الثابت**) ينتمى المؤلف إلى العالم نفسه الذى تنتمى إليه شخصياته . ولن يختلف عنهم بأى شكل من الأشكال . وأكثر من ذلك ، فهو قد يصف الأحداث من وجهة نظره هو أو قد يدمج وجهة نظره مع وجهة نظر إحدى الشخصيات . وما هو مهم أن خصائصه وميزاته تجعله بمقدوره أن يشارك فى الأحداث على نحو ما تفعل الشخصيات الأخرى .

وفى هذه الحالة التى سننظر إليها بعد قليل ، يبدو موقف المؤلف أقل تطابقاً وواقعية ، وأنه يختلف أساساً عن موقف أى مراقب عادى - هنا - لايستعمل المؤلف للوصف وجهة نظر واحدة ، بل وجهات نظر متعددة تحل الواحد

محل الأخرى فى مجال السرد (كما فى الحالة الثالثة) ، أو تشارك فى الوقت نفسه (كما فى الحالة الرابعة) .

تعدد مواقع المؤلف

الحالة الثالثة : تغير مواقع المؤلف بالتعاقب

فى الاستخدام التعاقبى لوجهات النظر المختلفة ، يُوصف كل مشهد فى موقع واحد محدد ، أو من وجهة نظر واحدة . إلا أن المشاهد المختلفة فى العمل الأدبى تُروى فى مواقع شخصيات مختلفة . فى مثل هذا النوع من الوصف يمكن وصف الشخصية (أ) من وجهة نظر (ب) ، ووصف الشخصية (ب) من وجهة نظر الشخصية (أ) [١٠] . وفى المهم على ، أية حال - أن نشير إلى أن الحالة الداخلية لكى من (أ) و (ب) لاتوصف فى وقت واحد ، وفى الموقف نفسه ، أو المشاهد الصغيرة الجزئية نفسها ، (يبدو هذا الأمر فى الحالة الرابعة) .

وهكذا يبدو المؤلف كما لو أنه يربط بين وجهة نظره ووجهة نظر إحدى الشخصيات ، وكما لو أنه يشارك فى الحدث ويتبدل موقعه تبعاً لذلك من وجهة نظر واحدة إلى أخرى فى السرد ، أى من وجهة نظر شخصية ما إلى أخرى ، أو من وجهة نظر شخصية ما إلى وجهة نظره هو[١١] . وفى كل مرة يحدث مثل هذا التغير تستخدم أفعال الشعور للإشارة إلى شخصية ما تقوم مقام الناقل لرؤية المؤلف ، بينما توصف الشخصيات الأخرى كما ترى فى الخارج من قبل الشخصية صاحبة وجهة النظر .

لقد تم بناء السرد فى رواية (**الحرب والسلم**) مثلاً على أساس التعاقب المتوالى لوجهات نظر كل من (بيير) و (ناتاشا) و (نيكولاى) ، وعدد آخر فى الشخصيات . إن حدود المشهد اعتيادياً هى التى تحدد التغير فى وجهة النظر . فمشهد يُقدم فى وجهة نظر شخصية معينة . ومشهد آخر فى وجهة نظر أخرى وهكذا ، ويحدث التناوب لوجهات النظر ، فى بعض الأحيان ، فى المشهد الواحد نفسه . مثال ذلك ، أن وجهة النظر فى وصف حدث فى بيت روستوف ، بعد أن خسر نيكولاى (٤٣) ألف روبل فى لعبة الورق ، تتناوب ناتاشا التى تغنى ونيكولاى الذى يستمع :

« بدا نيكولاى يروح ويغدو فى الغرفة ، وفكرّ ما الذى يدعوها إلى الغناء ؟ وما الذى تستطيع أن تغنيه ؟ وليس هناك ما يدعو إلى الانشراح ، وقد اكتشفت ناتاشا بغريزتها الحادة وعلى الفور حالة أخيها الذهنية . لقد انتبهت إليه ، وكانت هى نفسها فى تلك اللحظة مبتهجة وسعيدة ، وبدت أبعد ماتكون عن الأسف والحزن واللوم ، لدرجة أنها خدعت نفسها(كما يفعل غالباً الشباب) .. « لا أنا سعيدة الآن ، ولا ينبغى أن أفسد بهجتى بالتعاطف مع أحزان الآخرين قالت لنفسها

لا أحسبني مخطئة ... لابد أن يكون سعيداً مثلى » . وفكّر نيكولاى بعد أن سمع صوتها ، وفتح عينيه بشكل واسع « كيف هى ؟ » ما الذى حدث لها ؟ كيف تغنى اليوم ؟ » (ص 312 - 313)

ويتسارع – هناك –إيقاع الانتقال من وجهات نظر إلى أخرى ، وقد استعمل الانتقال فى وجهات النظر المتطابقة مع أقسام السرد الكبيرة نسبياً فى الرواية لتحديد الفترات الزمنية القصيرة . (وهذا الإيقاع المتسارع يتطابق مع حالة نيكولاى الذهنية) [١٢] . ونتيجة لهذه المقاربة فى تحليل البناء ينقسم السرد إلى سلسلة فى عمليات الوصف المنفصلة ظاهرياً ، وكل قسم مروى من وجهة نظر شخص مختلف ، وتتّحد هذه الأقسام – فيما بينها – لتشكل وحدة متكاملة .

يمكن أن نتصور هذا النوع فى التنظيم للنص على أنه نتيجة تعاقب عمليات سرد لأكثر من شخص بصيغة المتكلم ، وقد تحولت إلى حالة سرد بصيغة الشخص الثالث . ويظهر هذا المبدأ التنظيمى فى أكثر أشكاله التَأليفيةً ببساطة فى السرد الذى تقدم فيه أقسام مختلفة فى القصة فى خلال شخصيات مختلفة ، وكل واحد منهم يدير السرد بصيغة المتكلم (يحصل هذا فى رواية كولتر **« مجر القمر »** ورواية فى . كافرن **« القبطانان »**) .

ويرتبط هذا النوع فى التأليف من ناحية تاريخية تطورية بالرواية المكتوبة على شكل رسائل . إن الموقف فى رواية **« الحرب والسلم »** ، حيث الأشخاص المختلفون هم الرواة فى مختلف المشاهد . يمكن أن يمثل خطوة متقدمة فى تطور الأشكال التأليفية التى لها جذورها فى السرد بصيغة المتكلم ، وهو أكثر أشكال هذا السرد ببساطة .

وقد يتناوب أكثر من فاعل (action) مختلف يقوم بدور الحامل أو الناقل لوجهة نظر المؤلف وبصيغة « الأنا » العائدة للمؤلف . وهذا يعنى أنه قد يشترك فى العمل المؤلف نفسه (الذى يروى وبصوته وتبعاً لذلك فى وجهة نظره ، أو من وجهة نظر من يتقمصه) ، كما قد يشترك أكثر من ناقل ووسيط عرضى يمثل وجهة نظر المؤلف ضمن شخصيات العمل الأدبى ويمكن أن نجد نموذجاً لمثل هذا الدمج فى أعمال دستويفكسى غالباً (وفى « الإخوة كرامازوف » تمثيلاً) .

إن موقع الراوى –هنا – وفى مثل هذه الحالة « واقعى – أو حقيقى » نسبياً إذ يبدو المؤلف مشاركاً بشكل غير منظور فى الحدث ، وحين يبدو كما لو أنه يروى ويقص مباشرة فى مكان الحدث ، ويمكن – تبعاً لذلك – تحديد موقعه المكانىَ والزمانى فى كل حالة وبدقة لا بأس بها . ومع ذلك ، فقد لايبدو موقع الراوى – هنا – « حقيقيا » وثابتاً . مثلما هى حالة الراوى فى الحالة الأولى والثانية .

إلا أنه حقيقى أكثر من موقع الراوى فى الحالة الرابعة . وعندما ندرس الاحتمالات التصنيفية للأبنية التأليفية التى يستخدم وجهات نظر مختلفة بالتعاقب ، ينبغى أن نلاحظ أن عدد الأشخاص الذين يتم بناء السرد من خلالهم محدود وظيفياً . إن المؤلف ينتحل شخصيات بعض منهم ، مجسداً شخصه فيهم لبعض الوقت . وقد نستطيع أن نقارن شخصية المؤلف - هنا - بشخصية الممثل الذى يؤدى أدوار مختلفة وهو يغير مظهره ليناسب الشخصيات التى يتعمقها على التوالى . وبهذه الطريقة يكون للوصف الداخلى لحالات هذه الشخصيات الذهنية ما يتسوّغه منطقياً ، وحينما يسعى المؤلف إلى أن ينتحل بعض شخصيات السرد ، فإن الشخصيات الأخرى تبقى بالنسبة إليه خارجية لايدركها إلا فى الخارج . وهو قد يصور الشخصيات ، ولكن لاتتطابق صورته مع صورها .

بكلمة أخرى ، إذا قامت بعض شخصيات العمل الأدبى بدور ذات المؤلف المدركة ، فإن الشخصيات الأخرى تقوم بدور موضوع الإدراك فقط .. وقد يبدو أن الشخصيات التى يتقمص المؤلف أدوارها فى الشخصيات الرئيسية اعتيادياً . بينما تؤلف الشخصيات الأقل أهمية أو العرضية الخلفية .. (زوائد أو إضافات إذا صح التعبير extras) . ولذلك فليس هناك مسوّغ للوصف الداخلى ، وليس هذا صحيحاً دائماً .

ففى بعض الحالات قد يشعر المؤلف أنه لا ينبغى أن يكشف عن الوجود الداخلى للشخصية المركزية ، بل يعرضه على نحو ما يراه شخص آخر . وحينما يتبنى المؤلف مثل هذا التصميم التأليفى ، فقد يُكره القارىء على أن يحمل مشاعر هذه الشخصية وأفكارها التى تبدو له لغزاً محيّراً ، وهكذا (ولا ينبغى) أن تعد هذه مفارقة) ، فإن أسلوب الوصف الخارجى ينفع فى الحالتين ، إلى حينما تكون الشخصية مثيرة للاهتمام ، وحينما تكون هامشية ليست بذات شأن .

إن وصف شخصيات مثل (بلاتون كارتيف) فى الحرب والسلم لتولستوى أو (الأب زو سيما) فى الإخوة كرامازوف لدستوفسكى أمثلة على الوصف الخارجى للشخصيات التى تبدو ذات أهمية خاصة للمؤلف . كلتا الشخصتين موصوفة على وجه الحصر من وجهة نظر خارجية ، وبشكل خاص فى خلال إحدى الشخصيات (بيير فى رواية الحرب والسلم . وأليوشا فى رواية الإخوة كرامازوف) . وفى كل مرة تطرح دوافعهم للمناقشة ، أو تطبق عليهم أفعال الشعور التى تستخدم أساليب التغريب فى الوصف فى مثل (ظاهرياً ، كما لو ، وغيرها) ففى وصف الأب زوسيما ، على سبيل المثال ، نجد عبارات فى مثل **(فى الواشح أنه لم يكن يريد)** (ص 68) و **(يبدو عليه التعب)** (ص 80)

(ويتوقف أحياناً فجأة كما لو أنه يريد أن يتنفس ، ويستعيد قوته . ومع ذلك فهو يبدو كما لو أنه في حالة في النشوة العارمة) (195) . وفي وصف كاراتيف نجد عبارات في مثل **(يبدو أنه قلق)** و **(وتبدو أن أجابة بيير السلبية قد أصابته الخيبة مرة أخرى)** و **(من الواضح أنه لم يفكر)** [١٣] . وهذا الوصف على النقيض في وصف بيير تماماً الذي يروي لنا المؤلف باستمرار أفكاره ومشاعره ، ولنا أن نخلص إلى القول إن كاراتيف بالأصل ذو أهمية خاصة لتولتسوي ، لأنه موضوع الوصف ، ولكونه يمثل مشكلة مهمة ينبغي لبيير أن يحلها . ويصدق الشيء نفسه على زوسيما في « الإخوة كرامازوف » .

وقد وصفت شخصية سميردياكوف في « الإخوة كرامازوف » بالطريقة نفسها . فقد عُرض للقارئ كشخصية غامضت (مع أنه بالطبع لغز في نوع اخر يختلف عن لغز الأدب زوسيما وبلاتون كاراتيف) ، وأن على شخصيات العمل المقصود أن تفهمها ، وليس للمؤلف ذلك (الذي يستطيع أن يتغلغل إلى وعي الشخصية التي يصفها) . لقد استخدمت هذه الطريقة في الجزء الأكبر في الإخوة كرامازوف لوصفه شخصية إيفان . وفي الحق القول ، إن هذه الشخصية وصفت ولفترة من الوقت من الخارج . وقد عُرض من خلال أفعاله وفي خلال أراء الناس المحيطين به . أما بالنسبة للقارئ ، فهو شخصية غامضة ملغزة ، وهو كذلك – أيضاً – بالنسبة لسكان المدينة الريفية الخيالية (سكوتر برجونيفسكي)[١٤] . وحينما عرّفنا المؤلف أولاً بعائلة كرامازوف ، لم يقدم لنا (كما هو متوقع) شخصية ايفان . مع أننا نمتلك معلومات محددة واضحة عن الأخوة الآخرين . فقد قدمت حقائق عن حياته بطريقة جافة وصورية .

« لَمَ أتى ايڤان فيدروفيتش بيننا؟ أتذكر أنني كنت أسأل نفسي بقلق يقيني . ويبدو من الغرابة بمكان بحسب الظاهر أن رجلاً متعلماً فخوراً وحذراً على ما يبدو ويزور فجأة بيتاً سيء السمعة ، وقد كانت هذه الحقيقة سبباً أساسياً لدهشتني ودهشة الكثيرين ، ولقد علمنا بعدئذ أن إيفان جاء يطلب من أخيه الأكبر ولمصلحته » (ص 14 - 15) . غير أن سلوك إيفان (الذي يبدو غير مفهوم بالنسبة لنا بعض الأحيان) قدمه الراوي من وجهة نظر خارجيه ، ومن خلال آراء شخصيات أخرى[١٥] . . وهذا مغاير لوصف الأخوة الآخرين الذين تبدو أفكارهم ومشاعرهم مكشوفة لنا .

ولم يستطع القارئ الولوج إلى وعي إيفان ، إلاّ بعد أن قرأ الأخير إلى أليوشا (أسطورة المفتش الأعظم) ، ومع ذلك لم يكن هذا الولوج ليتم إلا من وقت لآخر . وفي أول الأمر كان نادراً ، وهكذا يمكن القول أن (أسطورة المفتش الأعظم) تمثل بمعنى ما لحظة انتقال في أسلوب وصفي لأخر . كما تمثل تبدلاً في علاقة القارئ بإيفان أيضاً . لقد قرّبت الاعترافات التي جاءت في الأسطورة إيفان من القارئ .

وبعد هذه اللحظات يصبح ممكناً أن نراه (ايفان) من خلال الآخرين وبشكل مباشر أيضاً . وهناك عبارة وردت فى نص سابق بعد الحوار الأول مع « سميردياكوف » تسمح لنا أن نلقى نظرة خاطفة على أفكار إيفان ومشاعره ، وتبدو هذه العبارة كما لو كانت (هفوة أوزلة) فى دستويفسكى ، فبعد هذه العبارة مباشرة يقول المؤلف « ولكننا لن نقدم صوره لأفكاره ، ثم أن هذا ليس هو المكان المناسب لمعرفة نفسيته . وسيأتى دورها » (ص ٣٢٦) .

والمؤلف يدرك أن وصف الحالة الداخلية – هنا – للشخصية يبتعد عن الهدف التأليفى للسرد كله . وبعد أن وصف لنا حالة إيفان الذهنية يظهر الراوى (الذى نسيناه تقريبا) فى المشهد ، ويؤكد – بشكل صريح – موقفه الاسترجاعى . وهذا على نقيض الوصف السابق الذى يبدو متزامناً . إن هذا يؤكد أن الراوى لايستطيع أن يعرف فى « حاضر » إيفان ما مشاعره . ولكنه قد يستطيع أن يعلمنا هذا من خلال الدخول إلى نفسية إيفان فى المستقبل . ويمكن أن نجد الموقف الاسترجاعى فى موضع لاحق فى الرواية (ص ٣٤٠) . هناك – إذن – تحول تدريجى فى موقع المؤلف بالنسبة إلى شخصية إيفان كرامازوف . ويتطابق هذا التحول مع معرفة القارىء المتزايدة بهذه الشخصية ، وينعكس هذا التحول فى الانتقال فى النظرة الخارجية إلى النظرة الداخلية . وفى حالات أخرى ، قد يأخذ التحول فى موقع المؤلف اتجاهاً معاكساً . وتتمثل النتيجة فى الموقف المتناقض ظاهرياً . حيث يحل محل المعرفة المفصلة لأفكار شخصية ما ومشاعرها الوصف الخارجى ، والقارىء الذى كان قبل لحظات من المعارف المقربين الذى يوثق بهم للشخصية يعرف أفعالها يجد نفسه فجأة مبعداً وغريباً تماماً ، ويحتل موقعاً مضاداً تماماً للموقع الذى كان فيه سابقاً [١٦] . ويقود مثل هذا الحال فى بعض الأحيان إلى مايشبه التناقض المنطقى ، وذلك عندما تعلم فجأة (من شخص آخر) شيئا مهماً عن الشخصية التى نعرفها جيداً ، وهو شىء لم يكن ينبغى أن يفلت منا ، لأننا كنا منغمرين تماماً فى عالم مشاعر هذه الشخصية .

ويمكن أن تكون القصة البوليسية مثالاً بسيطاً (مبالغاً فيه على نحو مقصود) لمثل هذه الطريقة ففيها تكتشف ، فى النهاية أن القاتل ليس إلا الحامل لوجهة نظر المؤلف ، وأنه الشخصية التى نعرف أفعالها جيداً طوال القصة ، ونعرف أفكارها ومشاعرها . من الواضح أن مثل هذاالنوع من التأليف ليس ناجحاً . ومع ذلك ، نحن نواجه باستمرار هذاالنمط فى أنواع تأليفية أقل وضوحاً .

وأنه لشىء متميز أن نكشف فجأة عن ديمترى كرامازوف ، الذى وصف وعيه الداخلى لنا بكل تفصيل وانكشفت ظاهرياً مشاعره لنا – شيئاً مهماً وغير متوقع . وهو

أنه صرف نصف أموال خطيبته ، وأنه أخفى نصفها الآخر فى تعويذة يحلها حول رقبته . ولذلك ، فإن نية ديمترى لإعادة النقود إليها كانت تشغله باستمرار . إذ يجد فى هذا الفعل الوسيلة الوحيدة لاستعادة شرفه ، وعلى هذا فمن الطبيعى أن يخطر على بالنا سؤال : إذا كان هذا الأمر شغله الشاغل ، فلماذا لم نعرف عن ذلك شيئاً ؟ لا سيما أننا نعلم حالته الذهنية تماماً .

ويمكن أن نفسر هذا التناقض الظاهرى على أنه نتيجة تنفيذ أو تراكب هدفين تأليفيين مختلفين فى السرد ، وهما استخدام وجهة نظر ديمترى (على المستوى النفسى) . وإعادة تنظيم معلومة لحجب بعض التفصيلات عن القارئ ، كل هذا من أجل تحقيق تأثير معين عندما نكتشف مثل هذه التفصيلات (وهو تأثير يميز على نحو خاص القصة البوليسية) [١٧] .

وكلا الاتجاهين يمكن أن يلحظ فى السرد اليومى ، حيث الراوى وهو يقص أحداثا جرّبها يبنى السرد بمجرد إعادة قص ما أدركه ولاحظه شعرية فى مجرى الأحداث . أو لعله يعيد تنظيم مادة السرد ثم يعرضها للمستمع بطريقة يظن أنها توصل المعلومات بشكل فعّال ومؤثر .

الحالة الرابعة : تغير مواقع المؤلف :

الاستعمال المتزامن للمواقع المختلفة :

وأخيراً ، قد ينتحل المؤلف وجهات نظر عديدة لا على نحو تعاقبى وإنما بشكل تزامنى ، بحيث يعرض المشهد الواحد من أكثر من منظور مختلف جوهرياً[١٨] .

وهذه التعددية فى وجهات النظر على المستوى النفسى يمكن أن تتجلى بالحضور المشترك لآراء داخلية متعددة تنسب إلى مشاركين مختلفين للحدث . ومن مثل هذه الحالة نحصل على الوصف المتزامن للوعى الداخلى لشخصيات مختلفة . وهوامتياز لايستطيع المراقب الخارجى أو المراقبون المتناوبون المتعاقبون الحصول عليه ، وفى مثل هذا النمط من السرد - كما هو الحال فى النمط السابق - فإن بعضاً من الشخصيات ، أو كلها ، التى تشترك فى المشهد تُوصف من الداخل ، بينما توصف الشخصيات الهامشية (extras) من الخارج . وفى مثل هذه الحالة لن يكون النص السردى عضوياً ، وإنما يبدو نصاً مجزءاً ، كما هو الحال فى التناوب المتعاقب لوجهات النظر - إلى وحدات منفصلة مروية من وجهات نظر مختلفة . والسرد بمجموعة يبدو هنا مركباً (synthesis) وليس مجرد سرد تجميعى . فإذا جاز لنا أن نشبه تناوب وجهات النظر (الحالة الثالثة) بمصادر إنارة مختلفة ، فإن كل مصدر ينير الفضاء المحدد له (فى الرسم مثلاً) .

أما الاستخدام المتواقت لوجهات النظر (الحالة الرابعة) ، فأشبه مايكون بالإنارة المنتشرة التى هى نتيجة استخدام مصادر إثارة متعددة فى وقت واحد [١٩] . وفى هذه الحالة لايشارك الواصف بالحدث ، وإنما يحلو عليه ، بحيث يستطيع أن يرى الحدث كله ، وكذلك مشاعر الشخصيات وتجاربها . ونستطيع القول إن موقع المؤلف - هنا - غير حقيقى ، لأنه ينتحل وجهة نظر المراقب كلى النظرة والعليم . ومن ناحية أخرى ، يمكن أن يفسر موقعه على أنه (استرجاعى) إذ يبدو كما لو أنه يروى تجربة حدثت فى وقت مضى ، وأنه منذئذ توفر له الوقت الكافى ليحل معمياته (post fotun) بالتفكير ، وأنه يستطيع أن يعيد تركيب [أو بناء] الحالة الداخلية للناس متخيلاً ماكانوا قد جربوه [٢٠] . ومثل هذا النوع فى السرد موجود فى (الإخوة كرامازوف) ففى الفصل المعنون (**بصلة**) يُنفذ السرد فى وجهات نظر متعددة عائدة إلى كل من البوشا وغروشنكا وراكتن . وفى الفصل المعنون (**قرار مفاجىء**) تنتقل وجهة النظر بين ديمترى وفينيا والخادم وبيوتر ايليتش بيرخونت . وتبدو وجهة نظر المؤلف - هنا - موزعة على عدد من الشخصيات ، وهو كما لو كان يحمل آلة تصوير تنقل بارتباك من شخص إلى آخر .

هذا نموذج يمثل حالة انتقال وجهة النظر المتعاقب من شخصية لأخرى ، وقد ناقشناها فيما مضى . غير أن التناوب المتعاقب - هنا - يبدو مكثفاً والإيقاع مُتسارعاً إلى درجة أن حدود الأوصاف الجزئية التى تم تكوينها وبناؤها من وجهات نظر ثابتة منفصلة ، تبدو غير واضحة المعالم ، وتختلط الأوصاف المستقلة المختلفة على نحو يتعذر تميزها ، ويتسارع الإيقاع الخاص بالتأليف مع الانتقالات المتكررة من وجهة نظر إلى أخرى ، وقد يكون هناك - على الأقل - عند دستويفسكي تطابق وتماثل بين هذا الإيقاع والحالة الداخلية للشخصيات المشاركة فى المشهد المعيّن .

يحدث مثل هذا النمط من السرد - حقاً - عند دستويفسكى فى لحظات التوتر الشديد فى حياة الشخصيات الداخلية ، ويعكس الفصل المعنون (**بصلة**) مثلاً أزمة داخلية عند أليوشا بعد وفاة الأب زوسيما ، كما يعكس الأزمة الداخلية لغرونشكا ، إذ يصل عشيقها البولندى السابق فى الوقت الذى يتنامى حبها لديمترى ويتطور . أما الفصل الموسوم بـ (**قرار مفاجىء**) ، فيصف الأزمة فى وعى ديمترى ، لأنه اكتشف رحيل غروشنكا ، ولأنه اعتقد أنه قتل الخادم العجوز ؛ لأنه اكتشف رحيل غروشنكا ، ولأنه اعتقد إنه قتل الخادم العجوز غريغورى ، فقد قرر أن ينتحر ، وهكذا ، فأن وجهة النظر التركيبية هذه قامت بدور وظيفى محدد فى رواية دستويفسكى .

إمكانات المفهوم التحويلي :

من الحالات الأربع المختلفة للتنظيم السردى التى تم وصفها سابقاً ، يمكن الحصول على الحالات الثلاث الأخيرة (ولا سيما المتعلقة بوجهة النظر الداخلية) عن طريق ضم وجمع تحولات معقدة أكثر وأكثر لصيغة المتكلم .

ويمكن أن تكون الحالة الثابتة ، أعنى بها الوصف الداخلى الثابت لشخص مُعيَّن (بينما تبرز الشخصيات الأخرى من خلال إداركه) ، نموذجاً واضحاً لحالة (الأنا) ، أو يمكن أن تتحول بسهولة إلى سرد بصيغة المتكلم باستبدال ضمير المتكلم أو الاسم الشخصى أو المسمى الوصفى .

أما فى الحالة الثالثة ، فقد تتحول وجهة نظر المؤلف ، فتستخدم وجهات نظر مختلفة ، ويقدم كل جزء من السرد باستمرار من وجهة نظر واحدة . وهكذا ينقسم السرد إلى أجزاء منفصلة . كل جزء مبنى طبقاً للأنماط التى وجدناها فى الحالة الثانية ، وهكذا فى التحليل الأخير يمكن أن تحول هذه الحالة إلى صيغة « الأنا » . وأخيراً ، فإن الحالة الأخيرة تتشكل - كما قلنا - من أوصاف مجتمعة لأعلى شكل متعاقب ، وإنما على نحو تركيبى ، وبالأسلوب نفسه الذى يتم فيه بناء الحالة الثانية ، إن الأوصاف المنفصلة (للمشهد نفسه) التى تنشأ من مواقع مختلفة تبدو متحدة - هنا - على نحو لا يمكن تمييزه .

أنماط الشخصية : الرؤى الداخلية والخارجية :

سنمثل - هنا - لثلاثة أنماط من الشخصية طبقاً لمفهوم الوصف الداخلى والخارجى ...

أولاً: الشخصيات التى لا تقوم بدور الوسيط الناقل لوجهة النظر النفسية ، وهذه لا توصف من الداخل أبداً ، وإنما من وجهة نظر مراقب خارجى .

ثانياً : الشخصيات التى لاتوصف أبداً من وجهة نظر مراقب خارجى . ولوصف الحياة الداخلية لهذه الشخصيات لايستخدم المؤلف البتة التغيرات الاحتمالية من مثل (**كما لو**) أو (**ظاهرياً**) ... الخ .

وعندما نحاول أن نحدد نمط الشخصية فى السرد شكلياً ، فمن المهم أن لا تؤخذ بنظر الاعتبار بداية السرد ونهايته .. أى النص الذى يقوم مقام الإطار . إن هذا الإطار يستند فى الأغلب ، إلى الوصف الخارجى للشخصية . أما الوصف الداخلى لها ، فيتطور فى الجزء المركزى من السرد .

ثالثاً : الشخصيات التى يمكن أن توصف إما من وجهة نظرها أو من وجهة نظر مراقَب ، وبفضل هذه الحقيقة يمكن لهذه الشخصية أن تقوم بدور الحامل لمدركات المؤلف وموضوعه .

وقد تواجه في الأعمال المختلفة تنويعات متعددة لهذه الأنماط ، إن أهداف المؤلف التأليفية تحدد على العموم اختيار نمط لشخصية . ولهذا السبب فإن تحديد أنماط الشخصية يمكن أن يقوم مقام الملاح المميزة في وصف تأليف عمل أدبى معين .

مشكلة وجهة النظر النفسية

بوصفها مشكلة معرفة المؤلف

إن مقاربة وجهة النظر النفسية التي تستند إلى حضور أفعال الشعور أو غيابها ، ترينا أن التحليل الشكلي يمكن أن يطبق في هذا المجال أيضاً ، ولكنه لا يستنفذ التحولات الممكنة لوجهة النظر على المستوى النفسى . إذ من الممكن الإشارة إلى الوعى الذاتى من دون استعمال أفعال الشعور .

لقد اقتبسنا نصاً من رواية دستويفسكى « **الأبله** » ويمثل النص حالة هجوم روجزين على مشكين . وقد تحددت الحالة الداخلية للأخير بالإشارة إلى السكين بوصفها « شيئاً » لامعاً فى يد روجوزين . والشرع نفسه يحصل فى رواية « **الحرب والسلم** » :

« بعد أسبوع من وصوله جاء فى إحدى الأمسيات إلى غرفة الكونت البولونى الشاب « فيلارسكى » ، ولم يكن بيير يعرف إلا قليلاً ، مجتمع بطرسبورنج .. وصل غرفته بنفس الطلعة الرسمية التى دعاه بها مساعد دولوف » .

هنا ، لا ترتبط الإشارة الواضحة إلى وعى بيير بأى شكل من الأشكال باستخدام الأفعال التى تشير إلى الحالة الداخلية . ويبدو للقارىء أن الربط بين فيلارسكى ومساعد دولوف لامعنى له . ذلك أن القارىء لا يعرف شيئاً عن ظهور مساعد دولوف (إذ لم يصفه تولتسوى) . إن التماثل مهم لبيير نفسه ، لأنه ربط شخصى . وما نلاحظه فى هذه الفقرة ليس وصفاً لكيفية دخول فيلارسكى الغرفة ، وإنما وصف لأفكار وتداعيات فى وعى بيير . وتبعاً لذلك ، ينبغى أن تنسب فى هذه الحالة إلى المستوى النفسى .

وإذا أردنا التعميم بشأن التحولات الممكنة لوجهة النظر على المستوى النفسى ، ربما ينبغى أن نعطى أهمية استثنائية إلى مسألة المعرفة التى يمكنها المؤلف ومصادرها . أيضع المؤلف نفسه مكان الشخص الذى يعرف عملياً كل شىء عن الأحداث التى يصفها ؟ أو يفرض قيوداً على هذه المعرفة ؟ وإذا كانت هذه محدودة ، فينبغى أن نسعى لاكتشاف الظروف التى فرضت هذه التحديدات . ويمكن أن يكون تبنى المؤلف لوجهة نظر شخص ماهو السبب فى فرض هذه

القيود ، إلا أن محدودية معرفة المؤلف قد لاترتبط بانتحال وجهة نظر شخصية ما ، وعندها يجب أن نتحدث عن راوٍ معين (إن المونولوج المؤسلب كما فى الملفوظ يعد نموذجاً لمثل هذا الموقف) .

وبهذا الصدد كتب جوكوفسكى يقول « إن المؤلف المجرد العليم يعطى لنفسه الحق فى أن يعرف كل شىء .. ماحدث لشخصياته كلها ، وبماذا يفكرون وكيف يشعرون هذا الحق ، أو ادّعاء هذا الحق ، واحد من أهم المعضلات وأكثرها صعوبة فى الأدب ، ويثير أكثر الإشكالات جدية . وهى المعضلة التى تتعلق بسؤال ما الذى يجعل المعرفة الكلية مقنعة للقارىء ؟ وما المعنى الموضوعى التصويرى للمعرفة الكلية فى إدراك الواقع نفسه أو فهمه » [٢١] .

إن معضلة معرفة المؤلف مركزية بالنسبة إلى وجهة النظر النفسية . وفى بعض الأحيان قد تكون ملائمة لوجهة النظر الزمانية والمكانية أيضاً ، غير أنها لاتبدو مهمة بالنسبة للمستويات الأخرى التى ناقشناها[٢٢] .

خصائص التمييز بين وجهات النظر

على المستوى النفسى

إن تمييز وجهات النظرالمختلفة على المستوى النفسى مهم للأنواع الأدبية المختلفة عدا الدراما .

فالنص المسرحى مؤلف من الكلام المباشر مع بعض تعليقات المؤلف ، ونحن لانجد على المسرح غير أفعال الشخصية وألفاظها ؛ أى سلوك الشخصية الموضوعى . قد نستطيع أن نخمن الحالة الداخلية للشخصية بالمقدار الذى يستطيع سلوكه الموضوعى أن يكشف عنه (إذا قرأنا المسرحية ، فإن الملامح النفسية التى تشتمل عليها تعليقات المؤلف تكون سلهة الوصول إلينا) . وطبقاً لذلك ، فإن أحداث الدراما التى نعود بطبيعتها إلى المستوى الذاتى (الداخلى) (والتى من الممكن أن تتحقق بوسائل الوصف من الداخل) ، تنقل بالضرورة فى أثناء عملية التمثيل إلى المستوى الموضوعى (الخارجى) ، بمعنى أخر يتداخل المستويان فى الدراما ، وهذا واحد من العوامل المحددة للتقاليد الدرامية . وعلى المسرح لايمكن تمييز المونولج الداخلى من المونولوج الاعتيادى . فحينما تخاطب شخصية ما على المسرح نفسها ، ينبغى أن تتكلم بصوت عالٍ يسمعه الجمهور . فى حين يُفترض أن لاتسمع الشخصية الأخرى - التى قد تكون واقفة إلى جوار الشخصية السابقة .

وفى أحيان أخرى ، قد نواجه بمواقف درامية تتكلم فيها الشخصية مع نفسها بصوتٍ عالٍ ، ويسترق الآخر السمع [٢٣] . (سوء استخدام لتقاليد

النفل الدرامى الإلزامية) ، وكلا الموقفين تقليدى معروف .. يتسيان عن تزامن (بطرق خاصة بالدراما) السلوك الموضوعى والذاتى .

هوامش الفصل الرابع

١ - يؤكد الراوى فى «الأبله» لدستويفسكى : « بالطبع لاأدرى ماذا فى داخل الرجل . رأيت مظهره الخارجى فقط » (ص ١٨٦ ٩ . إن اعترافه هذا لا يمنع الراوى نفسه فى لحظات أخر ، إن تبنى وجهة نظر داخلية وليست خارجية من الشخصية .

٢ - سنرى - لاحقاً - أن التعارض بين وجهة النظر الداخلية والخارجية لايوجد فى الأدب فقط ، وإنما فى الفنون البصرية أيضاً .

٣ - أن اللغة القضائية تميل - بشكل خاص - إلى إلغاء الملامح الذاتية من أجل الاقتراب من الوصف الموضوعى . ومن المحتمل أن يثبت سجّل المحاكم مثلاً العبارة الآتية : « إن (س) من الناس رأى رجلاً غريباً فى زى عسكرى » ، بدلاً من « أنّ (س) من الناس رأى عسكرياً - مجهولاً » لأنّ العبارة الأخيرة تتضمن ، ولو بشكل يسير ، ملامح ذاتية ، وهو افتراض أن الرجل قيد البحث عسكرى فعلاً .

٤ - verba sentiendi

٥ - يمكن أن يؤدى الانتقال المعتمد إلى الموقع الاسترجاعى (الذى يسمح للانسان أن يعرف حقائق مجهولة بالنسبة للمراقب المتزامن) وظيفة مماثلة . ومثل هذه الطريقة ما يميز أعمال دستويفسكى - ينظر على سبيل المثال « الإخوة كرامازوف » حينما يلتقى كل من اليوشا وكاتيا بديمتيرى فى زنزانته . فقد تمّ العرض - بوجه عام - من وجهة نظر اليوشا ، وحينما تدخل غروشنكا فجأة يقول دستويفسكى « دخلت كما اتضح بعدئذ بشكل مفاجىء » (ص ٩٢٩) . ويريد المؤلف أن يشير إلى إلى أنها لم تكن تعلم بتطفل غروشنكا ، ولم يكن يستطيع أن يقول ذلك دون شرح ما ، لأنه يتبنى أسلوباً فى الكشف يقتضى منه أن يفسر لنا كيف تسنى له أن يعرف الأمور . (واليوشا الحامل لوجهة نظر المؤلف قد لا يعرف الحقائق فى هذه اللحظة) . إن الانتقال إلى الموقع الاسترجاعى يسوّغ المعرفة التى يمتلكها المؤلف . وتبعاً لذلك يسوّغ ابراز وجهة النظر الداخلية ، لا الخارجية . وسنناقش - لاحقاً - الموقع الاسترجاعى بوصفه مسوغاً للمعرفة الكلية ، وغالباً ما دوستويفكسى ويستعمل هذه الطريقة (فى هذه الوظيقة بالذات) ، كما يتضح من وصف إيفان كرامازوف (ص ٣٣٧) .

٦ - يمكن افتراض أنّ الراوى - هنا - هو أحد المشاركين (الشخص الذى وصفت حالته الداخلية بالذات) . غير أن هناك حالات تكون فيها الشخصيات كلها موصوفة فى الخارج ، بأسلوب التغريب . وعندما يحصل هذا ، فإن المؤلف يدير السرد من موقع المتفرج غيرالمشارك ، وإن يكن حاضراً بشكل غيرمنظور فى المشهد ، أى فى موقع سرد خاص . (انظر الفصل الخامس) .

٧ - يميز هذا النوع فى البناء أعمال (بنين) ، وطائفة أخرى من كُتّاب القصة القصيرة .

٨ - لا يبدو البناء التأليفى فى مثل هذه الحالة متطابقٌ على المستويين النفسى والإيديولوجى كما أن وجهات النظر لا تبدو متزامنة على المستويين الإيديولوجى والنفى أيضاً .

٩ - يتناسب هذا الوصف - عموماً - مع الناس الذين يمتلكون نظرة رومانسية للعالم (نسبة إلى المذهب الرومانسى) .

١٠ - يمكن أن نجد ما يماثل هذا النظام التأليفى فى السينما . وفى سينما هوليوود التجارية تبدو هذه الطريقة قاعدة .

١١ - الطريقة الأخيرة ، والتحول العام لموقع المؤلف غالباً ما يرد فى وظيفة التأطير التأليفية .

١٢ - انـظر - كذلك - تناوباً مماثلاً لوجهة النظر فى الحوار بين بوريس وبيير (الحرب والسلم ٤٥ ، ٤٧) . إلا أن تكثيف الإيقاع - هنا - لايعتمد على الحالة الداخلية للشخصيات .

١٣- هناك استثناء واحد فى فقرة سابقة من رواية « **الحرب والسلم** » يخرق هذا القانون (ص ٩٠٢) ، غير أننا نفترض أنّ هناك حذفاً للكلمة المتناظرة .

١٤ - اسم منحوت من عبارتين : الأولى (يقود إلى البيت) ، والثانية بمعنى (القطيع) ، وتتضمن معنى البهجة ، والاسم على هذا يعنى المكان الذى تقاد إليه البهائم .

١٥ - يظهر الراوى بكل وضوح شخصاً حقيقياً فى الرواية ، مع أنه لا يشارك فى الحدث .

١٦ - يمكن أن تستخدم هذه الطريقة فى وظائف خاصة كإطار للعمل الأدبى .

١٧ - فيما يتعلق بإعادة توزيع المعلومات المؤثر فى رؤية القصة ، انظر : فيغوتسكى : **سيكولوجية الفن** (موسكو ١٩٦٨) الفصل السابع . إذ ينطبق هذا المنهج على قصة (بنين) القصيرة : (النفس الرقيق) . والمؤلف مهتم بشكل خاص فى العلاقة بين تتابع الأحداث على نحو ما هى مروية (يسمّى هذا فى النقد الشكلى الروسى siuzhet) ، وتتابعها فى سياقها الزمنى الحقيقى (ويسمّى هذا عند الشكلانين fabula) . ويدرس المؤلف الأحداث فى سياقها الزمنى الحقيقى (أى فى الواقع الذى يبدعه المؤلف) ، ثم يعرض بعدئذ النظام الذى بموجبه حاول المؤلف أن يرتب الأحداث فى القصة .

١٨ - يمكن أن نعد هذه الحالة مثلاً على التأليف المعقد الذى ينشأ عن تنفيذ أبنية تأليفية مختلفة (انظر الفصل الخامس) .

١٩ - كلتا الطريقتين يمكن أن تقارن بمثيلتها فى الفنون التشكيلية .

٢٠ - نعم مما قلناه فى الفصل السابق أنّ الموقع السردى الاسترجاعى خصيصة تقترن بالأدب ورواية القصة اليومية . ولغوياً يظهر الاسترجاع أول الأمر فى استخدام صيغة الفعل الماضى المقبولة تقليدياً فى السرد (فى اللغات المختلفة) غير أن لبعض اللغات صيغة فعلية سردية خاصة تنتمى للزمن الماضى ، وفى الفرنسية هناك صيغة الماضى البسيط ، وفى لغة الهوسا صيغة (السوكا suka) ... الخ . أمّا فى الروسية ، فالصيغة المستخدمة هى الماضى الناقص .

٢١- انظر : تشوكوفسكى ، **الواقعية عند غوغول** ، موسكو - لينفراد ١٩٥٩ ص ٤٧ .

٢٢ - فيما يتعلق بمعضلة التحديدات الواعية التى يفرضها المؤلف على معرفته حوادث السرد ، انظر الفصل الخامس ، فقد عولجت المسألة بالتفصيل وبعلاقتها بمفهوم المؤلف الفنى العام .

٢٣ - يحدث هذا فى الأعمال الدرامية الروسية فى القرن الثامن عشر .

الفصل الخامس

تعالق وجهات النظر على المستويات المختلفة فى العمل

خصصنا مناقشاتنا السابقة لتجليات وجهات النظر المختلفة على مستوى التقويم الإيديولوجى ، ومستوى الخصائص التعبيرية ، ومستوى المنظور الزمانى - المكانى ومستوى الوصف الذاتى - الموضوعى .

وقد زعمنا أن هذه الأنماط المختلفة من وجهات النظر تمثل مواقع متعددة يدار منها السرد . وفى أبسط الحالات قد تكشف وجه إنسان ما عن نفسها على المستويات كافة وفى وقت واحد، أو على أقل تقدير على عدة مستويات . وعلى سبيل المثال ، فإنه فى السرد بصيغة المتكلم قد ينفذ الراوى السرد من موقعه من غير أن يتبنى وجهة نظر أىٍ من الشخصيات فى أىٍ من الجوانب التى ذكرناها . (مع أن هذا ليس شرطاً ضرورياً فى هذا النوع من السرد) . أو قد ينتحل المؤلف وجهة نظر إحدى شخصياته فى كل جوانبها الممكنة والمحتملة . وفى مثل هذه الحالة يستطيع المؤلف دائماً أن يصف الحالة الداخلية للشخصية صاحبة وجهة النظر تلك ، بينما توصف الشخصيات الأخرى من الخارج ، وكما تدركها الشخصية صاحبة وجهة النظر .

وهكذا يمكن أن يتطابق موقع المؤلف تماماً مع موقع الشخصية صاحبة وجهة النظر على المستوى النفسى . كما يمكن للمؤلف أن يتحرك عبر الزمان والمكان مع هذه الشخصية متبيناً آفاق واهتماماته . وتبعاً لذلك ، يتطابق موقع المؤلف مع الشخصية على المستوى المكانى - الزمانى . وقد يلجأ المؤلف ، لكى يصف مشاهدات الشخصية وملاحظاتها إلى استخدام لغتها وعلى شكل خطاب شبه مباشر أو مونولوج داخلى أو أى شكل آخر . وهكذا ، قد يتطابق موقع المؤلف مع موقع تلك الشخصية على المستوى التعبيرى . وأخيراً، قد يتطابق موقع المؤلف مع موقع الشخصية على المستوى الايدلوجى .

وعندما تتطابق وجهات النظر على المستويات المختلفة ، فإن الأبنية التأليفية على مستويات العمل المختلفة تتطابق أيضاً . وقد تبدو هذه المسألة تافهة فى ضوء الاختبارات التأليفية الممكنة والمحتملة .

أن تطابق وجهات النظر جميعاً على مستويات التحليل المختلفة فى الشخص الواحد ، على الرغم من عموميتها ، ليست بأية حال الزامية ، لأن تجلى وجهة نظر شخصٍ ما على أحد مستويات التحليل لا يقتضى بالضرورة تجليها بصفته تعود إلى

الشخص نفسه على مستوى آخر . وتبعاً لذلك ، فإن النماط التأليفية المركبة فى العمل الواحد تنشأ عندما تكون الأبنية التى تم الإفصاح والتعبير عنها على كل مستوى من مستويات التحليل مختلفةً . وقد يبدو نظرياً أنّ من الممكن اكتشاف القوانين التى تحكم العلاقات المتبادلة لأبنية العمل الواحد المختلفة ، التى تم تجليها على المستويات المختلفة .. بمعنى آخر .. أن نكون قادرين على اكتشاف السبل التى يستطيع بناء واحد أن يحدد بناءً ، وإلى أى مدى تختلف هذه الأبنية .

إن توافر الدقة والوضوح فى هذه الرحلة من الدراسة يبدو صعباً ، ولذلك سنقتصر- هنا - على وصف الأنماط التى لاتكون وجهات النظر على مستويات التحليل المختلفة متطابقة والتمثيل لها .

اللاتطابق فى وجهات النظر المعبَّر عنها فى العمل على مستويات التحليل المختلفة

اللاتطابق فى وجهة النظر الإيديولوجية ووجهات النظر الأخرى .

تنبغى الإشارة قبل كل شىء إلى أن وجهة النظر التى تتجلى على المستوى الإيديولوجى قد لاتتطابق مع وجهات النظر التى تتجلى على المستويات الأخرى .

اللاتطابق على الصعيدين الإيديولوجى والتعبيرى :

يحصل اللاتطابق على المستويين التعبيرى والإيديولجيى عندما يتقدم السرد من وجهته النظر التعبيرية لإحدى الشخصيات ، بينما يكون الهدف التأليفى للعمل هو تقويم هذه الشخصية من وجهة نظر المؤلف ، أما على المستوى الإيديولجى فتكون هذه الشخصية هى موضوع وجهة النظر هذه .

أن اللاتطابق فى الموقعين التعبيرى والإيديلوجى خصيصة يتميز بها السرد المؤسلب ، كما هو الحال فى ألـ SKAS ويسهم فى تشكيل الأسلوب التهكمى .

وكمثال على هذا اللاتطابق ننظر فى هذه السطور من خطاب المؤلف فى (الإخوة كرامازوف). إذ يستعير دستويفسكى خطاب إحدى شخصياته وهو تلميذ يدعى كوليا كرازوتكن .. « شاع فى المدرسة أن كرازوتكن يلعب لعبة الخيول مع النزلاء الصغار فى البيت فهو يثبت كما يثبت الفرس ودراسة على الجانب . غير أن كرازوتكن كانت يتجنب هذا الأمر بالقول أن لعبَ لعبةِ الخيول مع أولاد من سنه - أولادٍ فى سن الثالثة عشرة ، أمر مقرف حقيقة .

... ولكن يفعل ذلك من أجل الصغار فهو يحبهم ، وليس لأحد الحق فى أنا يؤنبه على مشاعره » (ص٦٥٤) .

فى هذا النص نرى أكثر الحالات وضوحاً لاستعمال المؤلف خطاب شخص آخر . فمن الثابت أن المؤلف يلمح – هنا – إلى أن وجهة نظر كوليا كرازوتكن قد استخدمت على المستوى التعبيرى ، علماً أننا نلحظ فى الوقت نفسه موقف المؤلف الساخر واضحاً . وهكذا تبرز وجهة نظر كوليا كرازوتكن بصفتها عنصراً مكوناً فى وجهة نظر المؤلف العامة . لأن الأخير يربط نفسه بتعبيرات كوليا فقط وليس بتفكيره . أنه يتكلم بصوت كوليا (مستخدما عباراته فى خطاب المؤلف.) ، ولكن من موقعه مؤلفاً أما المستوى الإيديولوجى ، فلا يقوم كرازوتكن بدور الحامل لوجهة نظر المؤلف ، وإنما موضوع تقويمه . وهكذا يدمج المؤلف نفسه بالشخصية الروائية على المستوى التعبيرى ويتبعد عنه على المستوى التقويمى .

أن هذا النوع من اللاتطابق ، حيث يقترن ابتعاد المؤلف على الصعيد التقويمى مع اقترابه على صعيد آخر ، (كالصعيد التعبيرى أو النفسى أوغيرهما) ، مهم جداً فى صياغة الأسلوب التهكمى. إذ يحدث هذا عندما نتحدث من وجهة نظر واحدة ، ولكننا نجرى تقويماً من وجهة نظر أخرى ، وهكذا يبدو اللاتطابق فى وجهة النظر على المستويات المختلفة شرطاً مهماً للتهكم[1] .

لقد توصل فولوشينوف ، فى بحثه عن استعمال دستويفسكى فى قصته (قصة بذيئة) للخطاب المروى فى السرد، الى نتيجة منادها أن « كل كلمة تقريباً فى السرد (ماله صلة بقدرتها التعبيرية واصباغها العاطفية وموقعها النبرى فى العبارة) تبرز فى سياقين متقاطعين فى وقت واحد ، فهما أشبه بخطابين أحدهما للمؤلف – الراوى (وهو خطاب ساخر تهكمين) ، وثانيهما للبطل (وهو أبعد مايكون عنه التهكم) [2] . » وقد نلحظ فى هذه الحالة اللاتطابق بين وجهات النظر التعبيرية التى أخضعت إلى وجهة النظر الإيديولوجى من جهة أخرى أن الوظيفة المزدوجة لأى خطاب سردى بوجه عام ، وعلى نحو خاص ، الخطاب شبه المباشر ، على المستويين التعبيرى والإيدولوجى ، تفسرها الطبيعة المزدوجة للخطاب شبه المباشر لأنه ، كما يقول فولشينوف ، كلام ضمن كلام . وفى الوقت نفسه ؛ هو كلام عن كلام . « يمكن أن يتم تلقى الرسالة بصفتها ممثلة لموقف فكرى خاص بالمتكلم . وفى هذه الحالة ، وبوساطة بناء الخطاب غير المباشر وتركيبه ، فإن بنية الرسالة الاستشارية تنقل تحليلياً ومن جهة ثانية يمكن أن يتم تكفى الرسالة ونقلها تحليلياً بصفتها تعبيراً لا يميز المشار إليه حسب ، وإنما المتكلم نفسه أيضاً [3] .

اللاتطابق على الصعيدين الإيديولوجى والنفسى

قلنا فى تحليلينا للصعيد النفسى أن عدد الممثلين أو الشخصيات الموصوفة

من الداخل لامن الخارج ، (أى عدد الشخصيات التى يُبنى السرد فى عمل مامن وجهة نظرها) محدود نسبياً . وقد ينتحل المؤلف دور بعض الشخصيات لمرة واحدة ، أو « يوجد » فيهم ، ويصف العالم من خلال إدراكاتهم . أما الشخصيات الأخرى ، فتثير اهتمامه على مستوى الإدراك الخارجى .

ومن أجل تحديد خصائص أى عمل ، يبدو مهماً أن نحدد أن كان ثمة علاقة بين حقيقة كون حالة الشخصية الذهنية مكشوفة أمام ملاحظاتنا (يمكن الوصول إليها) أو مغلقة من جهة ، وبين مواقف المؤلف الإيديولوجية نحو هذه الشخصية من جهة أخرى .

بمعنى أننا ينبغى أن نحدد العلاقة بين الأوصاف الداخلية والأوصاف الخارجية للشخصيات ، كما ينبغى أن نميز بين الشخصيات « الودية » و« غير الودية » .

ولمعترض أن يقول : أن وصف الشخصية من الخارج أو من الداخل مشروط بموقف المؤلف منها . فقد يلتزم المؤلف بوجهة نظر الشخصية التى يشعر أنه يستطيع أن يقبل نظرتها ، بينما تبدو الحالة النفسية لشخصية أخرى غريبة له أو حتى غير مفهومة ، ولعله لا يستطيع أن يتوحد معها . ولو لمدة واحدة . وتبعاً لذلك يعرض المؤلف هذه الشخصية من الخارج على وجه الحصر من دون أن يصف حالتها الذهنية ويمكن فى هذا الصدد أن نقارن المؤلف – هنا – بالممثلين الذين لا يستطيعون أن يتقمصوا كل الشخصيات دائماً تلك التى يسيطعون أن يتجاهوا معها أو يتوحدوا بها . وفى هذه الحالة تندمج شخصية المؤلف بشخصية القارىء . لأن المؤلف ينتحل وجهة نظر تلك الشخصيات التى طبقاً لنيات المؤلف ، يستطيع القارىء أن يتجال معها فقط [٤] .

وهكذا المؤلف ففى هذه الحالة يكون التمييز بين الشخصيات الموصوفة على المستوى النفسى داخلياً وليس خارجياً ، منسجماً ومتطابقاً مع تقسيمهم إلى شخصيات **« ودية »** أو **« غير ودية »** ، ونتيجة لذلك تتطابق وجهات النظر النفسية أو الإيديولوجية . (وتتميز أعمال تولستوى بهذه السعة) .

أن التطابق بين وجهة النظر الإيديولوجية ووجهة النظر النفسية ليس إلزامياً ، وذلك أنه فى العديد من الحالات يكون تقسيم الشخصيات إلى **« ودية »** ، **« غير ودية »** ووصفهم من الداخل أو من الخارج غير متطابق ، بل يتقاطع . وللمؤلف أن يصف الحالة الداخلية للشخصيات « الودية » و « غير الودية » معاً . (يقدم دستويفسكى ، على سبيل المثال ، فى الإخوة كرامازوف وصفاً للحالة الداخلية لفيدرو بافلوفيتش كرامازوف) .

وفى مثل هذه الحالة ، يبتعد موقع المؤلف عن موقع القارىء . لأن المؤلف

ينتحل على نحو مقصود وجهة نظر معينة مع علمه أن القارىء لن يربط نفسه بهذه النظرة .

اللاتطابق بين وجهات النظر المكانية والزمانية ووجهات النظر الأخرى

اللاتطابق بين وجهات النظر المكانية والزمانية ووجهة النظر النفسية

إن اللاتطابق بين وجهات النظر المكانية والزمانية ووجهة النظر النفسية (وهو أكثر أنماط اللاتطابق شيوعاً) ، يمكن أن يظهر مثلاً عندما لا يُقَدَّم حامل وجهة النظر المكانية والزمانية ، أى الشخصية التى يستعير المؤلف حقل رؤيتها ، من الداخل ، وإنما من وجهة نظر خارجية ، أى من خلال إدراك مراقب آخر .

أن حامل وجهة النظر النفسية ، أى الشخصية التى يستخدم المؤلف إدراكها فى الوصف ، قد يجد بدوره نفسه فى نطاق رؤية شخصية أخرى . المشهد التالى من رواية « **الحرب والسلم** » لتولستوى مثال على ذلك .. ففى الاحتفال الذى تقيمه الكونتسة روستوف وناتاشا فى (عيد الشفيع) أرادت الكونتيسة أن تتحدث إلى صديقها أنا ميلوفنا دروبنسكوى . ولذلك طلبت من الابنة الكبرى فيرا أن تغادر المكان . فنعلن وذهب إلى غرفتها . ولفترة قصيرة صار المؤلف والقارىء رفيقيها . وعندما مشت فيرا عبر غرفة الجلوس أصبحت مجموعة من الشباب فى نطاق رؤيتها . وقد صفت هذه المجموعة على نحو ما تراهم (الحرب والسلم ص ٣٨) . وهكذا ولفترة من الزمن رأينا العالم من منظورها الخاص . ومع أن منظور فيرا هو منظور مكانى ، إلا أن المؤلف لم يتبين منظورها على المستوى النفسى ، أو أى مستوى آخر . إن المؤلف يرافق (فيرا) ، ولكنه لا يتوحد معها كما يفعل فى كثير من الحالات مع الشخصية الأخرى . ففى كل مرة يسجل المؤلف إدراك فيرا يجد نفسه بعيداً عنها ، لأنه يصدر ملاحظاته بكلمات التباعد مثل (من دون شك) و (من الجليى) . وهكذا ، فقد عرضت شخصية فيرا من خلال مراقب خارجى شأنها شأن الآخرين الذين تراهم هى . والمؤلف يتخذ مكاناً مجاوراً لها ولكنه لايتبنى نظامها الإدراكى . وقد تستذكر أيضاً مثلاً مشابهاً آخر من (الحرب والسلم) ، وذلك عندما يتابع المؤلف ، عبر مشهد كامل ، حركات آناتول كوراجين المكانية ، ولكن لم ينتحل وجهة نظره النفسية (فى الفقرة التى يحاول آناتول فيها أن يخطف ناتاشا (ص ٥٤٣ وما بعدها) .

وأمامنا مثال آخر من رواية دستويفسكى (الممسوس) .

(القسم الثانى ، الفصل الأول والثانى ص ٢١١ وما بعدها) .

وهو مثال على اللاتطابق بين وجهة النظرالمكانية – الزمانية ووجهة النظر

النفسية يقدم دستويفسكى فى هذا القسم كله تقريباً ستا فروجين من رؤية بعيدة ، بصفته لغزاً لا يمكن حله إلا فى نهاية السرد . وطبقاً لهذا بدت الأوصاف النفسية لستافروجين نادرة ، ففى وصف رحلة ستافروجين الليلية فى المدنية ، كان وصفه كله من الخارج ومن خلال عيون مراقب ما . والمؤلف يؤكد باستمرار هذه الرؤية البعيدة ، فقد وصفت الملامح الخارجية لسلوك ستافروجين – تعابير الوجه مثلاً . أما مشاعره وأفكاره ، فلا نعرف شيئاً عنها البتة(٥) . يبدو المراقب اللامرئى (أو عدسة المؤلف) الذى من خلاله وصفت هذه الشخصية ، وهو حاضر عندما يكون ستافروجين وحيداً ، متابعاً له من غير أن يكون بعضاً منه . ونحن نتابع ستافروجين عبر رحلته الليلية ، ونشاهد ما شاهده ؛ كالغرف التى دخلها الشوارع التى سار فيها ، موصوفةً كما بدت له . وواقع الحال أن هذه الأماكن لم تكن قد وصفت على نحو ما شاهدها ستافروجين ، وإنما على نحو ما رأتها عين مراقب استعار منظور الشخصية المكانية والزمانية .

وإليك وصف غرفة الكابتن ليبادكن وقت دخول ستافروجين إليها :

« نظر نيكولاى فسيفولودفيتش ، كانت الغرفة صغيرة وذات سقف واطىء . وقد اقتصر الأثاث على ما هو ضرورى ، كراسٍ خشبية بسيطة وأريكة حديثة الصنع من دون غطاء أو وسادات . وكانت هناكً منضدتان من خشب شجر الزيزفون واحدة إلى جانب الأريكة والأخرى فى الراوية ، وقد غطيت بالسماط ووضعت فوقها أشياء أخرى مغطاة بمناديل المائدة » .

« والحق أن الغرفة تبدو نظيفة إلى درجة كبيرة . ولم يكن الكابتن ليبادكن مخموراً لثمان أيام خلت . وبدا وجهه منتفخاً ومصفراً ، وعيناه قلقتين وفضوليتين . ومن الواضح أنهما منذهلتان، كما كان واضحاً تماما أنه لم يكن يدرى أية لهجة يتبنى ، وأى موقف ذى فائدة يمكن أن يتخذه » .

لم تروَ هذه التفاصيل حقيقة من خلال عين ستافروجين ، أن ملاحظته عن الغرفة كانت الدافع وراء ذلك الوصف ، ولكن من الصعب القول أنها – إلى التفاصيل نتيجة انطباعاته عنها(٦) . ان نتأمل هذا المشهد جيداً يدعونا إلى الاعتقاد أننا – هنا – أمام مجال رؤية الشخصية ، ولسنا أمام وجهة نظرها . ولايقوم ستافروجين – هنا– بدور آلة التصوير التى تستعرض المشهد ، ولكن بدور الموضوع الذى يخضع لتأملنا نحن .

وعبر مجرى الأحداث التى تحيط بهذا المشهد ، ينتقل ستافروجين إلى الحقل الإدراكى لشخصيتين اثنتين .. فهو موصوف من قبل أمه (ص ٢٠٦) والكابتن ليبادكن (ص ٢٣٩ – ٢٤٦) ، مع أن وجهة النظر المكانية – الزمانية تعود إليه .

ويمكن أن يكون ستافروجين على المستوى النفسي موضوع وجهات نظر عديدة تعود إلى شخصيات مختلفة .

- اللاتطابق بين وجهات النظر المكانية والزمانية ووجهة النظر التعبيرية.

يمكن التمثيل لهذه الحالة بمشهد آخر من رواية (الحرب والسلم) وهو وصف العلاقة بين نيكولاى روستوف ودولوف . فخلال المشهد يبدو أن المنظور المكاني- الزماني يعود إلى نيكولاى فقط (وإلى حد أيضاً إلى وجهة النظر النفسية) . وفي لحظة محددة تمتزج على الصعيد التعبيرى وجهة نظر نيولاى بوجهة نظر أم دولوف :

« كانت ماريا ايفانوفنا المولعة بروستوف ، غالباً ما تحدثه عن ابنها فيديا الذى يكن له روستوف المودة » .

إن استخدام لفظة (فيديا) (وهو اسم التدليل لذى تستخدمه الأم لابنها) يشير إلى وجهة النظر النفسية التى للأم نحو ماريا إيفا نوفنا . وهى تستخدم هذه اللفظة بالذات بصيغة كلام مباشر فى فقرة لاحقة . ولذلك ، يمكن القول أن وجهة نظر نيكولاى ووجهة نظر أم دولوف وجدتا سوية فى هذا النص .

الجمع بين وجهات النظر على المستوى نفسه :

أشرنا فيما سبق إلى أن وجهات النظر المختلفة الملفوفة والمتجلية على مستويات التحليل المختلفة لا تتطابق بالضرورة فى العمل الأدبى . وتبعاً لذلك ، يتميز تأليف هذا العمل بتوحيد أبنية تأليفية متعددة واضحة وضمها . وعندما يدار السرد بمجموعة باستخدام وجهات نظر متعددة فى وقت واحد ومرتبطة الواحدة بالأخرى بطرق مختلفة فالنتيجة أننا سنكون أمام بناء تأليفى مُركّب .

فإذا شئنا أن نمثل هذا العمل صورياً ؛ لبدا لنا شكلاً متعدد الأبعاد . إن بصمات النظر المستخدمة فى السرد تدخل فى علاقات أفقية وعمودية .

وقد لاتتم عملية الجمع بين وجهات النظر المختلفة فى أمثلة أخرى على مستويات مختلفة من العمل ، وإنما على المستوى الواحد نفسه ، إلى أن يتم إنتاج السرد مباشرة من موقعين مختلفين ، أو أكثر على الصعيد نفسه .

ويمكن تشبيه هذه الظاهرة بحال مَنّ يستخدم مصدرين ضوئيين – أو إضاءة مزدوجة – فى الرسم . كما يبدو على سبيل المثال فى أعمال كبار فنّانى العصر الوسيط مثل رونيز وغيره[٧] .

ونحن – هنا– لا نتكلم عن التغيير فى موقع المؤلف (أى عن تحول المؤلف

من وجهة نظر واحدة إلى أخرى خلال السرد) ، وإنما عن ضم وجهات نظر عديدة ، أى عن الاستخدام المتزامن لمواقع عديدة مختلفة .

وتحصل هذه الحالة عندما توجد عدة أبنية تأليفية منفصلة متراكبة ، وقد تم الافصاح عنها على مستوى التحليل نفسه . وأكثر الحالات شيوعاً تلك التى تنسب فيها احدى وجهات النظر فى هذه المجموعة الموحدة إلى راوٍ خاص حاضر فى السرد أو مختفٍ . وقد تندمج وجهة النظر هذه من خلال عملية السرد مع وجهة نظر إحدى الشخصيات ، كما قد تندمج فى بعض الأحيان مع وجهة نظر راوٍ آخر . وهكذا ففى عملية بناء النص ، نجد المثل على الجمع (المتواصل أو المتقطع) بين موقع الراوى ومواقع أخرى . والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة فى رواية الحرب والسلم خاصة وأعمال تولستوى عامة .

دمج موقع الروى مع مواقع أخرى فى السرد فى رواية الحرب والسلم :

ينفّذ السرد فى رواية (الحرب والسلم) اعتيادياً من موقعين متزامين على الأقل :

(سنرى لاحقاً أن هناك أكثر من موقعين فى بعض الأمثلة) الأول من وجهة نظر إحدى الشخصيات (مثل ناتاشا أو الأمير آندريه أو بيير الخ) ، والثانى من وجهة نظر مراقب أو راوٍ حاضر فى المشهد بشكل غير مرئى . أن المراقب ، (الذى يبدو قريباً من المؤلف نفسه ، ولكن لايتوحد معه) ينتحل دور شخص يعرف الناس الذين يتحدث عنهم ، كما يعرف تأريخهم ، السابق ، وغالباً ما يعرف دوافع أفعالهم أيضاً . وربما يعرف أموراً قد تكون خافية على وعى الشخصيات نفسها ، إذ إنه يستطيع التغلغل إلى وعيهم وإلى لا وعيهم أيضاً .

غير أن هذا الراوى ليس مراقباً كلىَّ النظرة ذا موهبة على الاستبصار المطلق ، وإنما هو ببساطة أنسان متغلغل ذكى[8] . ، يحب ويكره ويمتلك تجاربه الإنسانية الخاصة ، وهو محدود المعرفة كالآخرين (مع أن هذه الحدود لاتعود بالضرورة إلى المؤلف) ، ويكشف وصف أناتول كوراجن التالى بوضوح عن موقع الراوى النفسى .

« كان أناتول صامتاً يهز رجليه المتدلتين ويراقب شعر الأمير بوجه متألق مشرق ، ومن الواضح أنه كان يقدر أن يحتفظ بصمته وهدوئه لفترة طويلة وكان يبدو وكأن سلوكه هذا يقول : « من يرى أن الصمت شىء سبج فليتكلم . أما أنا فلا أبالى بذلك » . وأكثر من ذلك ، كان لسلوكه اتجاه النساء السيماء نفسه والمظهر عينه الذى يثير الفضول والرهبة ، وربما الحب فى النساء . وهو إحساسه الشامخ بتفوقه . وكأنّ سلوكه يقول لهم : « اعرفكم .. نعم أعرف . ولكن لم أوجع

دماغى بسببكم ؟ ستكونون مسرورين بالطبع » . ولعله لم يكن يفكر على هذا النحو عندما يقابل النساء (وهو لا يفعل هذا لأنه لم يكن يفكر كثيراً فى أى وقت) ، ولكن هذا بالضبط جوهر سلوكه ومظهره » . (ص ٢٠٠ - ٢٠١) .

ينتحل الراوى موقع المراقب الخارجى الذى لايعلم على وجه اليقين بماذا يفكر أو يشعر به آناتول ، ولكن يستطيع أن يزعم ذلك . (وفى هذا الصدد تبدو عبارات التغريب والتباعد فى النص ذات مغزى) . ومع أن الراوى ، من ناحية أخرى ، لا يعرف تماماً مشاعر . أناتول فى إيما لحظة ، فإنه يوجه عام يعرفه على نحو لابأس به يعرفه على نحو ما يعرفه أحد المعارف المقربين أو الأصدقاء . دليل هذا إشادته إلى سلوك آناتول مع النساء ، وملاحظته فى كونه لايفكر كثيراً .

وأخيراً ، فإن هذا الراوى يمتلك تجربته الخاصة . فهو ، على سبيل المثال ، يخبرنا من وجهة نظره هو ، وليس من وجهة نظر آناتول عن إيما سلوك يمكن أن يثير عند النساء الفضول والروع أو حتى الحب . أنه يدير السرد من موقع انسانى ملموس إلى حد ما ، وليس من موقع لاشخص مجرد .

وقد يقف هذا الراوى فى بعض الأحيان جانباً . وعند ذلك ينفذ السرد على وجه الحصر من وجهة نظر إحدى الشخصيات . وكأن الراوى غير موجود . ويمكن أن تكون قصة . الفراق بين بيير وايلين مثلاً لذلك . أن القسم الأعظم من الوصف ، الذى يبدأ بدعوة الغذاء التى أقيمت فى النادى الإنجليزى على شرف باجراس ، يُقدَّم من وجهة نظر بيير . وفى بعض الأحيان يتحول السرد إلى مونولوج مروى بيير وقد قوطع الوصف الذى قدم من وجهة نظر بيير عدة مرات بوصف يمثل وجهات نظر آخرين ، مثل وجهة نظر موضوعية لمراقب خارجى ، أو وجهة نظر نيكولاى روستوف ، الذى يبدو أنه يقف من بيير موقف الكاره الساخر . أما الراوى المتغلغل العارف ، فغائب هنا . وذلك أننا لا نعلم عن قصة حب إيلين مع دولوف أكثر مما يعلمه بيير نفسه . ونحن نستطيع أن نخمن موقفها الخيانى مع بيير . أما المظاهر الخارجية لهذه القصة ، فلا تنكشف إلا فى النهاية ، مثل وجود رسالة مجهولة ، أو سلوك دولوفَ الاستفزازى .. الخ . فهنا يتراجع الراوى ، الذى يبدو فى مواقف أخرى عارفاً أمور كثيرة ، إلى الوراء تاركاً إدراكات بيير فقط إلى القارىء[٩] .

وفى أحيان أخرى ، ويتضح هذا اعتياديا فى بداية قسم جديد من السرد[٨] .، تنتمى وجهة النظر فى « الحرب والسلم » بالتأكيد إلى أى من الشخصيات . ومع أن الشخصيات لاتحد السرد بوجهة النظر ، إلا أن الوصف

لايبدو مع ذلك لا شخصياً تماماً ، يسجل سلسلة من الحقائق الموضوعية عن سلوك الشخصيات . فمن الوصف نعرف تجارب الشخصيات الذاتية ومشاعرهم ، وحتى الدوافع التى قد تكون خافية على الشخصيات نفسها . وقد نعلم كيف يبدو سلوكهم بالنسبة إلى إى إنسان . مع أن هذا « الإنسان » الآخر قد لايكون مرتبطا مع المشاركين فى الحدث . « يؤدى الراوى فى الحرب والسلم) ، إذن دور شخصية أخرى . فكلاهما يمكن أن يكون حاملاً لوجهة نظر المؤلف ، وكلاهما يمكن أن يمتلك وعياً ذاتياً ، وقد يبدو غريباً أن يتعارض إدراك الراوى ووعيه مع إدراك الشخصية ووعيها على نحو ماتختلف أو تتعارض انطباعات شاهدين مختلفين عن واقعة واحدة . وبهذا الصدد يكتسب المشهد الذى يصف إعدام فيرشاجن فى الحرب والسلم أهمية خاصة فتولستوى يصف المشهد عن بعد . ولا يلجأ المؤلف – هنا – إلى وجهة نظر الكونت واستوبشين (الذى استغل وجهة نظره فى السابق ص ٨٢٨) ، ولا وجهة نظر إلى من الشخصيات(١١) . فهنا يستخدم تولستوى وجهة النظر التأليفية التى تمتلك كما يبو إدراكاً ذاتياً(١٢) .

ففى هذا المشهد يصف الراوى كيف أن راستوبشين ، بعد مشهد الإعدام ، ركب عربته عبر شوارع موسكو الخالية . وقد استخدمت وجهة النظر النفسية ، وعرضت مشاعر الذنب لدوره فى إعدام فيرشاجن بالتفصيل . « يبدو أنه يسمع صوت كلماته .. مزقه إرباباً إرباباً . ستكون مسؤولاً عن ذلك أمامى » (ص ٨٣٤) ولنا أن نسأل ان كان راستوبشين قد تفوه بهذه الكلمات التى ترددت فى رأسه . وكان الراوى قد وصف لنا مشهد الأعدام ، وروى لنا كل كلمة قالها راستوبشين – وهو لم يجهر بهذه الكلمات – مع أنه تفوه بألفاظ تماثلها . وفى كل الأحوال لم يدون إدراك الراوى هذه الألفاظ .

وهكذا لم تتماثل – هنا – ادراكات كل من الراوى والشخصية . وهذا الاختلاف يمكن أن يكون شاهداً على الطبيعة الذاتية لإدراك كل من الراوى والشخصية .

ولذلك ، فنحن نستطيع الحديث عن حضور راوٍ خاص فى (**الحرب والسلم**) ، لاتبدو صورته واضحة . بمعنى أنه – كقاعدة – لايدير السرد بصوته هو . وقد نستطيع – أيضاً – أن نقارن هذا براوية دستويفسكى (الإخوة كرامازوف) أو قصة جوجول (امسيات فى مزرعة قرب ديكانكا) ، إذ يبدو الراوى حاضراً بلا أدنى شك ، مع أنه لايشارك فى الحدث . وهذا الراوى يدير السرد فى بعض الأحيان بصوته ، وبصيغة المتكلم (الشخصية الأول) . وأحياناً يتراجع وينتحل إدراك إحدى الشخصيات .

وماهو أهم من ذلك ، يشير البحث الدقيق لرواية (**الحرب والسلم**) إلى أن الراوى لايتكلم من موقع واحد حسب ، وإنما من موقعين مختلفين على الأقل . ولعلنا تستطيع القول أن هناك راويتين اثنين : أحدهما مراقب ذكى ماكر وقد تحدثنا عنه – فيما سبق – ويبدو على معرفة جيدة بالشخصيات التى يصفها . فهو يعرف ماضيهم (ولكنه لايعرف مستقبلهم)(١٣) . وهو يستطيع أن يفسر أفعالهم فى ضوء دوافعهم الواعية واللاواعية . وله مفاهيمه وأفكاره فى الحياة والتأريخ . وليس هناك مايدعو إلى أن نميز هذا الراوى مؤلف الاستطردات فى (الحرب والسلم) . ويبدو الاستفسار عن مصدر معرفة الراوى الخاصة عن الشخصية جوهرياً غير سليم . إذ ليس مسوغ للاستفسار عن أين وكيف علم مايعلمه عن حالات الشخصية الواعية ودون الواعية . وعندما يطرح السؤال (وهو على أية حال خارج نطاق الموضوع المطروح للمناقشة) ، سيكون الجواب مستنداً إلى افتراض أن هذه الحقائق الخاصة الصحيحة تقع فى نطاق معرفته ؛ لأنه هو الذى « خلق » هذه الشخصيات ، وإذ تبدو هذه الإجابة غير دقيقة فى إطار مناقشاتنا هذه نريد أن نؤكد – هنا – أنه ما كان ينبغى لمثل هذا السؤال أن يثار أصلاً . بكلمات أخر . إن موقع الراوى ليس هو بالتأكيد موقع المراقب المباشر تماماً . ولكنه موقع الراوى البعيد خطوة عن شخصياته ، وهو يمثل موقعاً مختلفاً تماماً ، موقعاً عاماً قياساً إلى موقع شخصياته ، بقى أمامنا موقع سرد محدد تماماً فى (**الحرب والسلم**) ، وهو موقع المراقب المباشر الحاضر ، (على نحو غير مرئى) فى المشهد الذى يصفه ، والذى يروى الحدث فى تطوره ونموه .

وتتحكم فى عمل الراوى – هنا – القيود التى تتحكم فى شخصيات العمل الأدبى نفسها . كما أن حدود معرفته تبعاً لذلك تبقى مقيدة تبعاً للقيود التى تتحكم فى معرفة الشخصيات أيضاً .

وهكذا فعلى المستوى الزمنى يُحدِّدُ موقع السرد الثانى على أنه موقع تزامنى synchronic أما موقع السرد الذى ناقشناه قبلاً فيرتبط بشمول الزمن Pamchronic . وبوجه عام يمكن القول أن الموقع الراوى المتزامن الزمانى والمكانى ارتباطاً مباشراً . بزمان الوقائع التى يصفها ومكانها ، بينما ينتقل الراوى الذى يتسم بشمول الزمن إلى صعيد أوسع وأكثر وأكثر تجديداً .

وبعبارات أوضح ، يدير الراوى المتزامن السرد من داخل الحدث الذى يصفه ، أما الراوى المتسم بشمول الزمن ، فيحتل مكاناً خارج الحدث . وكلا الموقعين السرديين الذين ذكرناهما يظهر فى مشهد من (**الحرب والسلم**) وهو مشهد السهرة عند آنابا فلوفنا شيرر ، وذلك أن وصف هذه الحشد من الناس ، لم يقدم من وجهة نظر أى من الشخصيات(١٤) . إن حضور مراقب متزامن (وقد

يتطابق موقعه مع أحد المشاركين أو لايتطابق) يبدو واضحاً تماماً مرات عديدة فـى هذا المشهد من خلال استخدام ألفاظ التباعد (من الواضح ، كما لو .. الخ) . تأمل هذا المثال .

« كـلا . أتدرى أن هذا الصـبى يكلفنى أربعين ألف روبل فى العـام ؟ قـال الأمير فاسيلى ذلك . ومن الواضح أنه لم يكن قادراً على أن يوقف تدفق أفكاره الكئيبة » (ص ٤) .

إلا أنه وسط هذه الهموم يمكن أن نلاحظ عليها (آنا بافلوفنا) قلقاً خاصاً لرواية بيير . (ص٧) . وقد كان باستطاعة المؤلف بالطبع أن يشير إلى أن الأمير فاسيلى لم يكن قادراً على ضبط تدفق أفكاره المتشائمة ، وهو يتكلم عن ابنة أناتول ، وكـان يستطيع - أيضـاً - أن يلاحظ أن أنا بافلوننا كـانت تخشى أن يفضح بيير نفسه ، إلا أن المؤلف وجد من الضرورى (ويبدو هذا ذا مغزى ومهماً جداً) أن ينسب هذه الملاحظات إلى إدراك شخص ما .

وبدا كأنّه لايمتلك الحق فى أن يؤكد أن هذه الأفكار قد حصلت فعلاً (حتى لو أن مـثل هذه الإشـارات إلى الحـقيـقـة والواقع تبدو خـارج الصدد فى ضـوء مـقارنتبنا) . ومَن الملاحظ أن المؤلف يلجأ إلى المنهج الوصفى نفسه حتى لو لم يكن هناك سبب للشك فى مشاعر الشخصيات التى يصفها . « من الواضح أن كل الذين كانوا فى غرفة الاستقبال من الشخصيات التى يصفها . « من الواضح أن كل الذين كانوا فى غرفة الاستقبال من الشخصيات المعروفة لديه . وأكثر من ذلك بدا واضـحـاً أنه (الأمـيـر اندريه) منزعج منهم جـداً . لدرجـة أن النظر والإصـغـاء إليـهم مـسـألة تدعو إلى السـأم والضـجـر » -(ص١٠) . أن الوصف اللاحق لسلوك آندريه يؤكـد قناعـتنا فى أن الراوى هـو الذى يروى ، وأن الواقع يؤكد هذه الحقيقة . ذلك أن معرفة الأميراندريه التى يدعيها المؤلف فى لحظات أخرى تعطيه - على مايبدو - سبباً كافياً فى أن لا يتأمل مشاعر أندريه وحسب ، يصفه بلغة محددة وواضحة .

مع ذلك يشعر المؤلف أن من الضرورى هنا ، كـما يفعل غالبـاً فى مواضع أخرى ، أن يتحدث عن هذه الأشياء الواضحة بالإشارة إلى الانطباعات البعيدة لشخص آخر .

نحن - إذن - مدفوعون إلى التساؤل ، انطباعاتُ مَنْ هذه ؟ أهى انطباعات إحدى الشخصيات التى تشارك فى الحدث الذى فى المشهد ؟ قد تبدو الإجابة مـقبولة ومـقنعة . ولكن هناك فـقرة أخرى من الحوار بين أنا بافلوننا والأمـير فاسيلى :« قال الأمير [بالفرنسية] اخبرينى كيف حالك يا صديقتى العزيزة ..

ثم قال : « فرّجى كربة صديق » من دون أن غير صوته أو نبْرته اللتين تلحظ فيهما ملامح اللامبالاة ، وحتى التهكم وراء ستار من اللطف والمودة » (ص١) .

عن هذه الانطباعات الذاتية من الواضح أنها ليست انطباعات الأمير ولا أنا بافلوننا نعم ، نحن نعلم أنهما كانا وحدهما فى غرفة الاستقبال ، ولذا فعلينا أن نستنتج أن هذه انطباعات مراقب مباشر غير منظور حاضر فى موقع الحدث .

وقد يضع المؤلف نفسه فى مواقع راوٍ لايصف شخصياته فى لحظة زمنية معنية من الحدث فقط ، وإنما يبدو أنه يعرفهم معرفة جيدة أيضاً . أى أنه يضع نفسه موضع الراوى العليم . انظر على سبيل المثال وصف أناباقلوفنا شيرر فى الفصل نفسه فى الراوية .

« على الرغم من سنواتها الأربعين ، بدت أنا بافلوفنا شيرر تطفح بالاثارة والاندفاع . لقد صارت الحماسة عندها ميزة اجتماعية تعرف بها . وفى بعض الأحيان ، حتى لو لم يكن لديها الميل لأن تكون كذلك فعلاً ، تتظاهر بالحماسة ، والاندفاع ، كى لا تخيب توقعات الذين يعرفونها » . ص ٢٠) . لم يصدر هذا الوصف من آنا مافلوفنا نفسها (من الصعب عليها أن تفكر عن نفسها بهذا الشكل) ولم يصدر - أيضاً - من المحيطين بها . وإذن فإن وجهة النظر هذه تعود إلى راوٍ ذى موقع مختلف أساساً من موقع المراتب المباشر . وإليك مثلاً آخر :

« قل لى .. أضاف الأمير فاسيلى ، وكأنه قد تذكر شيئاً لتوه ، متحدثاً بشىء من اللامبالاة ، مع أنه السؤال الذى كان يوشك أن يطرحه الدافع الأساسى لزيارته « أصحيح أن الإمبراطورة الأم ترغب فى تعيين بارون « فنك » سكرتيراص أول في المفوضية فى فينا ؟ أنه لمخلوق بائس ذلك البارون ؟ وكان الامير فاسيليى يودّ أنْ يشغل ابنه ذلك المنصب » .

يبدو المؤلف - هنا - عالماً بما يعرفه الأمير فاسيليى . ومع ذلك لم يتكلم من وجهة نظره ، ولكن من وجهة نظر مراقب خارجى . وهنا ، أيضاً لدينا مثل على الراوى الذى يعرف شخصياته تماماً . ذلك أنه لايصفهم فى لحظة من اللحظات حسب ، ولكنه يعرف عموماً كل شىء عنهم .

قد يبدو التمييز بين الراويين الأثنين فى (**الحرب والسلم**) مفتعلاً . ولعلنا نميل إلى القول أن هناك راوياً واحداً عارفاً بشخصياته تمام المعرفة ، غير أنه متزامن من موقع الأحداث ، وأننا لنستطيع حقاً أن نفسر ملاحظات الراوى فى أغلب الأحيان على هذا الاساس .

هنالك فقرات تنسب إلى الراوى ولايمكن جمعها (ضمها) فى موقع تأليفين واحد .. وهي ذات أهمية خاصة . اقرأ على سبيل المثال الفقرة الآتية :

« نعم يا باسيلى عدنى .. عدنى » قالت ذلك أنا فيها لوفنا وهى تتابعه بابتسامة فتاة مختاج ، قد تكون ، هذه الابتسامة ، فى وقت ما مما يميزها ، ولكنها تبدو الآن متنافرة مع وجهها المضيء » (ص ١٣) . ان عبارة « قد تكون فى وقت ما » تشير بالتأكيد إلى أن معرفة الراوى بهذه الشخصية محدودة كما تشير إلى ان الوصف فى هذه الحالة بالذات يعود إلى مراقب مباشر ومشارك غير منظور فى الحدث ، وهذا الموقع لايتطابق مع المعرفة اللامحدودة عن الشخصية التى أبداها الراوى سابقاً .

وهذا مثل آخر ..

« أظهرت تقاطيع وجه آنابا فلوفنا ، عند رؤية بيير ، علامات الاضطراب والارتباك كما لو أنها رأت شيئاً ضخماً فى غير محله » (ص ٦) . إن المؤلف – هنا – لا يقول لنا ما الذى كانت تشعر به آنابا فلوفنا فعلاً . كل الذى أراده هو أن ينقل لنا التعبيرات التى على وجهها . ويحل مشكلته باستخدام عبارات مناسبة لموقف مثل هذا . ولايبدو المؤلف – هنا – على أنه مراقب كلى النظرة ، وإنما هو إنسان عادى ذو خلفية من التجربة الحقيقية .

وغالباً مايشدد تولستوى على هذه القيود التى تحد من معرفة الراوى .. وهذه سمة نموذجية ولصيقة بالمواقب (الراوى) المباشر المتزامن . والنص الآتى نموذج مناسب بهذا الشأن .

« قال الأمير » اسغ عزيزتى انيتا » وقد أخذ فجأة يد رفيقته ، ولسبب ما ثناها إلى الأسفل » (ص ٤) .

وفى الأمثلة الآتية من الرواية نفسها يمكن أن نجد تشديداً خاصاً على مسألة القيود المفروضة على معرفة المؤلف ..

« لم تسمع الأميرة الصغيرة كلماته ، أو لم ترد أن تسمعها » (ص ٨٨) .

« كان وجه الأمير آندريه حالماً أو رقيقاً ، وإذا كان خائفاً من الذهاب إلى الحرب أو حزيناً لهجر زوجته ، وربما بسبب هذين .. فقد كان واضحاً أنه لم يكن مهتماً كثيراً بما يراه الآخرون فى حالته النفسية . ذلك أنه ، وقد سمع وقع أقدام فى الغرفة الخارجية ، فتح يديه المقبوضتين ووقف إلى جوار المنضدة ، وبدا وكأنه يريد أن يغلق الحقيبة ، وتظاهر بهدوئه الاعتيادى وتعبيرات وجهه التى لايمكن فهمها » (ص ٩٠) .

« وقد أبقى هيبوليت يديه ، فترة من الوقت بعد أن وضع الشال ، عليها وكأنه يطوقها ، ولم يكن من السهل القول أن كان قد فعل هذا متعمداً ، أو على سبيل الخطأ » (ص ١٨) .

وعلى الرغم من أن الموقعين اللذين اتخذهما الراوى فى (الحرب والسلم) مختلفان ، فقد يندمجان فى أثناء السرد . كما أن أياً من هذين الموقعين يمكن أن يندمج مع موقع إحدى الشخصيات ، وتنشأ عن ذلك وجهة نظر مشتركة تتشكل على مستوى واحد .

وجهة النظر البديلة : مثال على دمج وجهتى نظر الراوى والشخصية

إذا عدنا إلى المثال الذى ناقشناه سابقاً ، وهو رد فعل أنابا فلوفنا لدخول بيير إلى صالونها ، سنجد أن الراوى قد استبدل وجهة نظرها بوجهة نظره . إذ أنه لم يتحدث طويلاً عن شعورها . وإنما تحدث عما يعتقد أو يظن أنها كانت تشعر به . بكلمات أخر .. فسر الراوى التعبيرات التى بدت على وجه آنابا فلوفنا ، كما لو أنه كان يرى من خلالها (فهو ينسب لديها المشاعر والادراكات التى كان يمكن أن تكون له لو أنه وضع نفسه مكانها) . وفى الوقت نفسه ، يبدو هذا التفسير قريباً من الواقع التخييل . ومن المحتمل أن تتطابق هذه المشاعر مع ماكانت آنا نفسها تشعر به . وهذه سمة يتميز بها السرد عند تولستوى وهاك مثل آخر . « أثار حضور ناتاشا ، أو إلى امرأة أو سيدة ، على ظهر حصان ، اهتمام الخدم الذين يعملون فى بيت العم وفضولهم لدرجة أن بعضاً منهم ذهبوا إليها وحدّقوا فى وجهها ومن دون تحفظ أبدوا بعض الملاحظات عنها . كما لو أن شئياً عجيباً ظهر أمامهم فجأة ، وليس كائناً إنسانياً . ولم يكونوا قادرين على أن يسمعوا أو يفهموا ماكان يقال عنها» (ص ٤٧٣) . هنا ، يندمج الموقع النفسى للشخصيات (الخدم) مع تفسير الراوى النفسى لموقعهم .

نستطيع أن نعد هذا المثال وغيره على أنه دمج لوجهتى نظر نفسيتين منفصلتين . واحدة منهما ، كما فى المثال أعلاه ، تعود إلى الشخصيات (وهم الخدم) ، والأخرى تعود إلى الراوى الذى يفسر مشاعر الشخصيات بأن يستبدل مشاعره بمشاعرهم .

تحصل عملية الاستبدال هذه غالباً فى وصف الحالة الداخلية للشخصية ، إذ يستفيد المؤلف من عبارات التباعد مثل (من الواضح ، كما لو .. الخ) وقد أشرنا تواً إلى أن مثل هذه العبارات تشهد عموماً على تغريب موقع الراوى أو تباعده . ويشبه موقع الراوى – هنا – موقع المراقب الخارجى .كما يمكن أن تنسب وجهة النظر البعيدة هذه مبدئياً إلى الراوى . ومن الممكن – أيضاً – أن

تندمج - بشكل متقطع - مع وجهة نظر إحدى الشخصيات ويعد الوصف التالى لمشهد صيد فى (اوترادنو) نموذجاً لأسلوب الاستبدال من وجهة النظر . يذهب العم العجوز ونيكولاى وناتاشا إلى الصيد ، وكان كلب العم يسبق الجميع إلى الأرانب التى تم صيدها .

« لوى العم نفسه الأرنب وقذف به ببراعة وسرعة إلى ظهر الحصان ، وبدا وكأنه -- بحركته هذه - يوبخهم . وبطريقة لاتنم عن الرغبة فى الكلام مع أى واحد منهم امتطى حصانه ذا اللون الأحمر الضارب للسواد ومضى بعيداً . ثم ركب الجميع وهم فى حالة كئيبة وخائبة عداه ، ومضى وقت طويل قبل أن يستعيدوا تظاهرهم السابق باللامبالاة » (ص ٤٧٢) .

أن تباعد المؤلف - هنا- واضح . بمعنى أن الراوى يفسر الموقف من وجهة نظره المتباعدة يعلق نحو صريح ومكشوف . مستبدلاً - لدرجة ما - بمشاعر الشخصيات تفسيره لتلك المشاعر.

ولا يبدو فى الواقع أن هناك سبباً لتصور أن العم كان يوبخ الآخرين ويسىء إليهم ، كان الراوى ببساطة يفسر أفعال الشخصيات وسلوكهم بهذه الطريقة . ولم يكن يحاول أن يوصل مشاعرهم الحقيقية ، بقدر ماكان يسعى إلى أن يبين كيف يمكن لمراقب هذا المشهد أن يدرك سلوكهم .

ومن المثير للاهتمام حقاً أن نعلم فى الفقرة الأخرى أن وجهة النظر التى نتابعها هنا ، أى وجهة نظر الراوى البعيد ، يمكن أن تتشابه مع وجهة نظر نيكولاى الذى هو أحد المشاركين فى الحدث :

« عندما جاء العم راكباً إلى نيكولاى بعد ذلك بفترة من الزمن ، وأبدى ملاحظة له ، أحسَّ بالغرور إذ تلطف العم وتكلَّم إليه بعد كل الذى حدث » (ص ٤٧٣) . وهنا ، نستطيع أن نبحث عن تأثير وجهة نظر الراوى فى وجهة نظر الشخصية . · يبدو أن الراوى « يجذب » وجهة نظر الشخصية لنفسه) وفى الأخير ، عن حالة خاصة فى حالات دمج وجهة نظر الراوى بوجهة نظر الشخصية .

أن الأمثلة التى درسناها سابقاً تشير إلى بعض الإمكانات المتعلقة بمسألة دمج وجهات النظر المختلفة على الصعيد النفسى . ويحصل مايماثل هذا على المستوى التعبيرى فيما أطلقنا عليه اسم (الخطاب المباشر البديل) أى عندما يتكلم المؤلف بالنيابة عن الشخصية ، مستخدماً الكلمات التى كانت الشخصية قد تفوهت بها فى موقف ما ، ومثالنا على هذا الاستبدال القصيدة التى أشرنا إليها فيما سبق ، وهى لبوشكين واسمها (أسير القوقاز) ، إذ يتكلم المؤلف بلسان

إحـدى الشـخصـيـات القوقازية مما يمكن أن يكون خطبة وداع لوطنه . والمؤلف - هنا - ينتحل صوت الشخصية وفى الوقت نفسه يبقى على صوته الخاص كمؤلف . فتتطابق وجهتا النظر على المستوى التعبيرى . (راجع الفصل الثانى) . وعموماً يمكن أن يكون الأسلوب قيد المناقشة ، وهو أسلوب دمج وجهات نظر متعددة عن طريق استبدال وجهة نظر الراوى بوجهة نظر الشخصية ، (على أى مستوى يكون) ، نموذجاً على وجهة النظر البديلة .

وهذه يمكن أن تظهر على المستوى الإيديولوجى ، وذلك عندما يستبدل بالتقويم من وجهة نظر الشخصية ، التقويم الذى يأتى من موقع الراوى .

وبصدد الأصعدة المكانية والزمانية ، نستطيع أن نشير إلى موقف نواجهه باستمرار . وهو الوصف الذى يتعلق بالموقع المكانى لشخصية ما . ومع ذلك ، يشاهد الراوى يستعير آفاقا أوسع من تلك التى للشخصية ، وبهذا يستخدم الراوى بدلاً من وجهة نظر الشخصية المكانية ، وجهة نظرٍ كان من الممكن أن تكون للراوى لو كان مكانها[١٥] .

هوامش الفصل الخامس

١ - للاستزادة في مناقشة « التهكم » ، راجع الفصل السادس .

٢ - انظر فولشينوف ، الماركسية وفلسفة اللغة ، موسكو ١٩٣٠ .

والترجمة الإنجليزية . انظر «الخطاب المروي » في كتاب (**قراءات في الشعرية الروسية ، أراء شكلانية وبنيوية**) تحرير ماتيجكا وبومورسكا (كمبردج ١٩٧١ ص ١٤٩ - ١٧٥) .

٣ - فولشينوف ١٩٧١ ، ص ١٦١ - ١٦٣ .

٤ - حول إمكانية الاختلاف بين موقع المؤلف والقارىء ، انظر الفصل السادس .

٥ - يمكن اهمال بعض الاستثناءات هنا .

٦ - انظر مثلاً مشابهاً في كتاب شلكوفسكي :

(**المادة والأسلوب في الحرب والسلم لتولستوي**) - موسكو بلا تاريخ . والمؤلف يعتقد أنه على الرغم من أن وصف المجلس العسكري في « فيلي » قُدِّم من وجهة نظر الفلاحة مالاشا .. فإنّ هناك تفاصيل لايمكن لصبية أن تنتبه إليها.

٧ - انظر ا . ف . زيجن ، **لغة العمل التصويري** ، موسكو ١٩٧٠ .

٨ - ليس بالضرورة أن يكون الأخير سمة من سمات الراوي . ففي أعمال تولستوي يبدو الراوي أكثر ذكاءً (أو على أقل تقدير لايقل ذكاءً) من شخصياته . أما في أعمال دوستويفسكي فغالباً مايحتفظ الراوي بموقع أدنى (أو مساوٍ) ، ونتيجة لذلك تبدو شخصيات دوستويفسكي أكثر ذكاءً وفطنةً من الراوي .

٩ - نلاحظ في الأدب بوجه عام نمطين من الرواة (أ) و (ب) . إلا أن هذا التصنيف لايعتمد على كون الراوي مختفياً (إذ يلزم هذا تحليلاً يكشف عن شخصيته كما هو الحال في رواية « **الحرب والسلم** » ، أو كونه معروفاً ويتحدث من وجهة نظره وبصيغة الشخص الأول كما في الإخوة كرامازوف .

أن النمط (أ) حاضر بشكل دائم تقريباً خلال الحدث كله . وإذا استخدمت وجهة نظر اخرى في السرد فستكون لدينا وجهات نظر مندمجة . ونتيجة لذلك ، تنشأ بنية تأليفية مركبة .

إما النمط (ب) ، فهو راوٍ مختف غالباً . وفي هذه الحالة قد تمضي وجهة النظر من شخصية إلى أخرى . كما أن الراوي قد يظهر ثانيةً ويتكلم من وجهة نظره . إن وظيفة الراوي من النمط (ب) هي نفسها التي للشخصيات الأخرى الموجودة في العمل .

١٠ - ولهذا بالطبع علاقة بوظيفة الإطار . انظر مناقشة الموضوع في الفصل السابع .

١١ - في كل مرة يجري التعبير عن مشاعر الشخصية في هذا المشهد ، يشعر المؤلف أنه ملزم باستخدام ألفاظ التباعد ، وهي عوامل تنقل الحدث إلى صعيد الوصف الخارجي .

١٢ - يمكن أن نلاحظ النزعة الذاتية التي يتسم بها الوصف الذي يقدمه المؤلف في العبارة الآتية « تفوّه فيرشاجن بآه دهشة قصيرة ، ناظراً حوله بذعر كأنه لم يدر لِمَ حصل كل هذا له » ، ص ٨٣٠ . فالمؤلف - هنا - يصف المشهد على نحو مايمكن للشخصية أن تفعله .

١٣- يمكن للراوي أن يحتل مركزاً زمنياً يستطيع منه أن يشير إلى معرفته للماضي والمستقبل أيضاً .

١٤ - مع بعض الاستثناءات . وهكذا في لحظة واحدة يمكن أن تشعر بملامح وجهة نظر آنابا فلوفنا (ص ٩ - ١٠) ، وفي لحظات أخرى نحس بوجهة نظر بيير (ص ٧) . ومع ذلك ، يمكن أن تنسب هذه النصوص السردية إلى راوٍ عليم .

١٥ - نستطيع أن نفسر - بالطريقة نفسها - المثل الذي عرضناه سابقاً من رواية (المسسوس) مع ذلك ، نستطيع القول أنه لايوجد تطابق في هذا النص بين وجهات النظر المكانية والنفسية .

الفصل السادس

بعض المشكلات التأليفية في النص الفني

كان هدفنا – حتى الآن – شرح وجهات النظر على مختلف المستويات وفى علاقاتها المتنوعة . وقد تجنبنا متعمدين مناقشة بعض الاحتمالات التأليفية المحددة التى يمكن أن تمثل تعقيدات إضافية ، وسندرس الآن نوعين من هذه المشكلات .

اعتماد وجهة النظر على موضوع الوصف :

ناقشنا – سابقاً – أبسط أنظمة النص التأليفية وأكثرها عمومية ، وذلك عندما يعتمد اختيار الموقع السردى على المؤلف فقط .

غير أن هناك احتمالاً آخر . فمن الواضح أن طريقة الوصف (ولاسيما اختيار وجهة النظر) لا تعتمد على الواصف وحسب . وإنما على ما يصفه أيضاً . بكلمة أخرى ، ليست الذات الواصفة (المؤلف) وحدها التى تحدد وجهة النظر ، وإنما الموضوع الموصوف أيضاً (الذى قد يكون شخصية معينة أو موقفاً ما) . فضلاً عن ذلك ، فإن هاتين الطريقتين الوصفيتين المتميزتين وكل طريقة منهما تتميز بها أعمال معينة ومؤلفون معنيون ، يمكن أن تتعايشا فى عمل واحد ، وفى تطبيقاتها على مختلف موضوعات الوصف وبوجه عام ، يمكن أن يكون الدافع وراء سلوك شخصية ما فى العمل الأدبى صفاته الشخصية (أى نوع من الأشخاص هو ؟ ماهو ؟) أو السياقات والمواقف التى يكون فيها حاضراً أو موجوداً (أين هو ؟) وتتميز المدارس الأدبية طبقاً لهذا الدافع أو ذاك . ومن الممكن أن يكون هناك دمج لهذين النمطين فى العمل الواحد . وفى أعمال بعض الكتاب (مثل ستندال وديكنز وتولستوى) تنشأ المواقف المحددة من الملامح الفردية للشخصيات . أما الاتجاه المعاكس لهذا ، فيظهر فى القصص الشعبى . إذ إن ما يحدد سلوك الشخصية هو المكان المعين الذى تجد الشخصية نفسها فيه . ونستطيع أن نضيف إلى هذا – أيضا – أعمال بعض الكتّاب الذين يقلدون الموروث الشعبى مثل ميلنيكوف بيشرسكى .

إن أفضل مايمثل اعتماد وجهة نظر المؤلف على موضوع الوصف نماذج مستقاة من المستوى التعبيرى . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجهات النظم التعبيرى . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجهات النظر التعبيرية المحددة تظهر بسهولة ويسر عندما تستخدم الأسماء الشخصية والألقاب . إن تسمية الشخصية فى كلام

المؤلف تشير إلى وجه النظر التى تبناها المؤلف (الراوى) بالنسبة لهذه الشخصية فى تلك اللحظة المحددة . وطرق الوصف الآخرى يمكن أن تطبق على شخصيات مختلفة فى العمل نفسه ، وقد توصف بعض الشخصيات من وجهات نظر متعددة . فى حين ينظر إلى غيرها من وجهة نظر واحدة . وهنا ، تعتمد طريقة الوصف كلياً على الموضوع الموصوف .

والأمثلة عديدة على هذا المبدأ فى (**الحرب والسلم**) . وإذا لم نأخذ فى الاعتبار حالات الخطأ شبه المباشر الواضحة (أعنى بها تلك الحالات التى يبدو واضحا من السياق المباشر ، تبنى المؤلف وجهة نظر من الشخصيات فى النص ، فلن يكون صعباً أن نلاحظ أن بعضاً من الشخصيات تتم تسميتها بطريقة واحدة تقريبا فى الراوية (كأن يكون للشخصية الاسم نفسه ، أو قد تكون هناك تغييرات طفيفة عليه ، بينما تسمى الشخصيات الأخرى بطرق مختلفة .

وهكذا ، نرى أن ناتاشا روستوف تظهر دائماً باسم ناتاشا (أو ناتاشا روستوف) . بينما يظهر نيكولاى بأسماء مختلفة فى النص : فيشار إليه مرة باسم (نيكولاس) ومرة باسم (نيكولنكا) أو (نيكولوشكا) (ويبدو المؤلف - هنا -وقد تبنى وجهة نظر عائلة نيكولاى) ، أو (رستوف) (من وجهة نظر رفاق نيكولاى فى السلاح واصدقائه فى المجتمع) ، أو (الكونت الشاب) (من وجهة نظر الخدم ، وهكذا .

وفى بعض الأحيان ، يصف المؤلف نيكولاى من وجهة نظر متباعدة معرّبه . كما لو أن القارىء لا يعرفه . فتولستوى ، على سبيل المثال ، يسميه (روستوف الصياد الشاب) ، فى مشهد الصيد فى (أنزادنو) . على افتراض أننا نتعرفه لأول مرة . هذا التغريب أو التباعد يأتى مباشرة بعد أن تمت تسميته بالاسم المألوف نيكولوشكا (ص ٤٥٨) .

نستطيع القول - أذن - أنه بينما يصف تولستوى ناتاشا من موقع ثابت ، (ويبدو أنـه يرفض أن يتبنى وجهة نظر الآخرين ، وأنه يراها ويقدمها من وجهة نظره هو) ، يصف نيكولاى من وجهات نظرمختلفة ، وبذا يقدمه لنا من أكثر من منظور واحد .

إن تشتت وجهات النظر (أو غياب هذا التشتت) عامل مهم فى نظام النص التأليفى .

ونستطيع أن نتابع المبدأ نفسه فى التجليات الممكنة المختلفة لوجهات النظر التعبيرية . وقد لاحظنا فى مناقشاتنا الرواية (**الحرب والسلم**) ، أن الكلام الفرنسى (الذى يروى على لسان فرنسى ، أو على لسان الارستقراطية

الروسية ، يمكن اقتباسه بالفرنسية والروسية . وهذا مرتبط بموقع المؤلف بالنسبة للشخصية التى يصفها (أى الشخصية التى يتوجه إليها الكلام المباشر ، فى حين أن كلام بعض الشخصيات (الكابتن رامبال والكولونيل ميشو مثلاً) ، يروى بالفرنسية دائماً وموقع المؤلف بالنسبة لهذه الشخصيات لم يتغير « ونستطيع أن نستنتج أن شخصية رامبال وميشو مثيرة لاهتمام المؤلف بمقدار مايتعلق الأمر بالوصف الخارجى » (ص ٨٧٤ - ٨٧٦) .

وعلى النحو نفسه ، يمكن أن يستخدم المؤلف الخطاب شبه المباشر بالاعتماد إلى حد ما على موضوع الوصف . وهكذا ، فقد لا تعتمد الخصائص اللغوية التى يظهر فى النص على الشخص المعين الذى يتكلم المؤلف بلسانه حسب ، وإنما على الموقف الذى نتكلم فيه أو عمن يتكلم .

إن إعتماد الأساليب الوصفية على المرجع المشار إليه مما يميز السلوك اللغوى بوجه عام ، وليس مقصوراً على النص الفنى . ونستطيع أن نلاحظ فى الحديث الاعتيادى العلاقة بين السمات اللغوية المختلفة (مثل السمات المعجمية والصوتية الخ) والموضوع الذى نتكلم فيه . فنحن مثلاً نلتزم تنغيماً ذا ملامح صوتية معينة عندما نتحدث عن طفل أو عن مسألة تخص الأطفال . وتسمى هذه الظاهرة (اللثغ) . وقد نستخدم أحياناً قواعد نحوية خاصة (تتميز بنوع من اللواحق التصغيرية الخاصة . وهذه خصائص اختيارية فى الكلام الاعتيادى) . وهناك مثل آخر نلاحظه فى اللغة الأدبية الروسية . إن نطق الحرف (G) فى كلمات مثل Bog إله) أو (سيّد Gospodi) ليس انفجارياً ، وإنما احتكاكى . وهو عموماً صوت غريب على اللغة الروسية فى شكلها الأدبى . ذلك أنه من رواسب النطق الكنس التقليدى . وقد اختفى من النطق الروسى الأدبى ولم يبق إلا فى اللفظتين المشار إليهما لخصوصية معناهما . وهكذا ، فإن موضوع الكلام قد يحدد ملامح اللغة (استخدام أنظمة صوتية ونحوية ومعجمية معينة) .

إن الإعتماد على موضوع الوصف يمكن أن يوجد فى النصوص الأدبية المستوى : الإيديولوجى أيضاً . فالنعوت والألقاب الثابتة فى الموروث الشعبى ، فقد تعبّر عن وجه نظر المؤلف الإيديولجية ، إلا أن استخدامها ليس شروطا بموقفه وإنما بموضوع الوصف . أن استخدام لقب ماقد يكون ضرورياً فى كل مرة يوصف موضوع ما أو يُذكَر . كما أن الألقاب أو النعوت الثابتة تصبح - هنا - جزءاً من نمط الموقف العام وقواعده السلوكية التى ترتبط ، فى الملحمة والشعر الشفاهى ، بموضوع السرد المناظر له .

وكما لاحظ د.س. ليخاشيف « إذا وصف كاتب سلوك أمير ما فلابد أن يتطابق

هذا الوصف مع سلوك الأمراء ، وإذا وصف قديساً فسيتبع فى وصفه له قواعد الكنيسة فى السلوك ، وإذا وصف حملة يقوم بها أعداء روسيا فسيُخضع ذلك إلى مفهوم « العدو » في روسيا آنذاك ، ويُخضع الوحدات العسكرية إلى مفاهيم ذلك العصر العسكرية ، مثلما تخضع حوادث كل يوم إلى مفاهيم الحياة اليومية ، وتلتزم الحوادث التي يعيشها الأمير وقت السلم بآداب البلاط وهكذا .. [٢] . ينبثق الموقف الموصوف - إذن - من موضوع الوصف ، كما يحدد ويعين وجهة نظر المؤلف الايديولوجية . وتبدو الظاهرة نفسها في أعمال القرن التاسع عشر الأدبية . والصور المختلفة التى يرسمها ميلنيكوف - بيشرسكي لشخصية أليوشا لوخمانى فى روايتيه الملحميتن (فى الغابة) و (فى الجبال) نموذج لذلك . فإن سلوك اليوشا وتقويم المؤلف له لايتحددان أساساً بخصال الشخصية ، وإنما بسياق الموقف الذى تحدث فيه أفعال هذه الشخصية . وخلال السرد يتغير موقف المؤلف من اليوشا بشكل ملحوظ . ولم يكن اليوشا السبب فى ذلك ، وإنما التغير فى مكان اليوشا فى الحياة . فهو ينتقل من الريف إلى المدينة ومن موقع العامل إلى موقع التاجر وهكذا .

وتبدو مُعالجة تولستوى لشخصية (سوفيا) فى (**الحرب والسلم**) مماثلة . إذ أن موقفه منها يتغيّر بتغيُّر موقعها . فى حين أن موقف المؤلف من أيلين بقى على حاله دون تغيير خلال السرد له .. حتى وهو يصف موتها بشكل عرضى ، وعلى نحو ساخر ، كما لو أن تولستوى يصف واحدة من خدعها التى أشتهرت بها .

وهكذا تبدو ، من خلال هذه الأمثلة ، أن العلاقة مع الشخصية والموقف منها هى وظيفة مكانية Topos (بالمعنى الواسع لهذه الكلمة) تظهر فيه هذه الشخصية ، ولاتعتمد - بشكل مباشر - على الذات الواضعة ، وإنما على ماهو موصوف .

وعلى النحو نفسه ، لايعتمد موقع المؤلف المكانى والزمانى بالنسبة إلى الشخصية التى فى السرد على الخصائص العامة للمؤلف فقط . ولكن على صفات الشخصية المعنية وملامحها . فبعض الشخصيات توصف من موقع محدد ، وتوصف الأخرى من مواقع مختلفة ، وينطبق الشىء نفسه على المستوى النفسى .

يتوازى مع هذا فى فن الرسم ، نظامُ التمثيل فى الايقونات القديمة . إذ تمثل الشخصية المرسومة المهمة دلاليا على نحو سكوني جامد ، وهى بذلك تشكل مركزاً مستقراً ، بحيث يُنظم التمثيل كله فى ضوء علاقته بهذه الشخصية الأساسية . أما الشخصية الأقل أهمية ، فتمثل فى وضعات ديناميكية . وهى ثابتة بالنسبة لعلاقتها بالمركز . بكلمات أخرى توصف الشخصية الأكثر أهمية من وجهة نظر محددة بشكل دقيق وثابت ، بينما توصف الشخصية الأقل أهمية من وجهات نظر عرضية مختلفة تقريباً .

وهكذا ، فإن طرق الوصف المختلفة . التى يمكن أن تعد ، بوجه عام ، خصيصة يتميز بها مؤلف ما ، توجد فى العمل نفسه عندما يكون مشروطاً بخصائص المادة التى يتم تمثيلها . وتبنى الأعمال التى من هذا النوع كما لو أن موضوعات السرد المختلفة قد وصفها مؤلفون مختلفون . وتبعاً لذلك ، تكون موصوفة طبقاً لمبادىء مختلفة فى النظام السردى ، ويمكن النظر إلى هذه الحالات بصفتها معضلات إضافية للإمكانات التأليفية البسيطة التى نوقشت سابقاً .

وجهة النظر : الجانب التداولى

اختلاف موقعى المؤلف والقارىء :

أشرنا فى حديثنا عن وجهات النظر المختلفة فى العمل الأدبى خلال السرد (أو التمثيل) ، إلى وجهة نظر المؤلف – أى وجهة نظر الذى ينفذ الوصف (أو الذى يدير السرد أو يبنى التمثيل) ، وتنتمى اعتياديا وجة النظر هذه فى الوقت نفسه إلى من يستقبل الوصف (القارىء أو المشاهد) الذى يشارك المؤلف ويتبنى معه وجهات النظر المختلفة . وفى معظم الحالات لايبدو التمييز بين موقع الواصف (المؤلف) ، وموقع المتلقى (القارىء) ضرورياً .

وهناك حالات لايتطابق فيها هذان الموقفان ، ويبدو كأن المؤلف قد خطط عامداً لهذا الاختلاف . ونحن لا نتكلم – هنا – بالطبع عن فشل المؤلف فى تنفيذ العمل ، أى حين لايتفق موقع المؤلف مع موقع القارىء على الرغم من إرادة الأول ، أما لفشله فى تحقيق هدفه ، أو لأن القارىء يتبنى موقفاً لم يستطيع المؤلف التنبوء به (وتكون احتمالات حصول اللاتطابق هذه كبيرة حينما تتسع الفجوة الثقافية بين القارىء والمؤلف) .

نحن معنيون – هنا – أذن بحالات التطابق واللاتطابق فى مواقع كل من المؤلف والقارىء التى يريد لها المؤلف أن تكون كذلك . وتوجد حالات اللاتطابق هذه فى المؤثرات الهزلية المتنوعة ، وهو مهم – بشكل خاص – فى أحداث التهكم . وكمثال على التهكم القائم على التعارض المتعمد فى وجهات نظر كل من القارىء والمؤلف . نتناول النص الآتى من « أفاكوم » وهو يتهم رسامى الأيقونات الذين صاروا يرسمون بأسلوب حديث متابعين فى هذا محاولات البطريرك نيكون الإصلاحية ، « سيباركك الله بالتأكيد على صقلك التجاعيد على وجوه القديسين المساكين ، فقد جعلت منظرهم أحسن مما هم فى الواقع [٢]

(*) مفردها وضعة . وهى ترجمة مجمعية لكلمة (Pose) (م) .

إراد أفاكوم – هنا – أن يتبنى بشكل مقصود وجهة نظر معارضة لتلك التى أراد لقارئه أن يتخذها ، وواقع الحال إن المؤلف انتحل دور الساذج إذ وضع نفسه فى مكان لا يمكن فى الحقيقة أن يتبناه . ونستطيع القول أن موقع المؤلف – هنا – مزدوج . كما قد يكون صحيحاً القول أن موقع المؤلف بعيد عن موقع القارئ . لأن المؤلف مثّل على نحو مقصود دوراً ليس له بالتأكيد .

ويمكن أن نجد مثالاً أخر فى (**الحرب والسلم**) ولاسيما فى الفقرة التى تصف رأى المجتمع فى طلاق إيلـين من بيير وزواجها الجديد . كتب تولتسوى : « هناك حقاً أناس متزمتون لايستطيعون الارتفاع إلى مستوى القضية ، فقد رأوا فيها انتهاكا لقدسـية الزواج ، غير أن مثل هؤلاء قليلون وقد التزموا الصمت » (ص ٧٨١) .

من الواضح أن تولستوى لايتكلم – هنا – بصوته ؛ لأنه يتبنى وجهة نظر جديدة ، فهو يبتعد عن موقعه الاعتيادى (الذى لايظهر هنا ، ولكن يسهل التعرف عليه من السياق) ، عن الموقع الذى يريد للقارئ أن يتبناه .

هنالك بالطبع أمثلة مشابهة كثيرة . فاللاتطابق المقصود بين موقع القارئ من جهة ، والمؤلف من جهة أخرى ، هو تقنية التهكم الأساسية . ومن خصائص التهكم . أيضاً – أن يتحدث المؤلف من خلال شخصية افتراضية ، وتظهر هذه الشخصية بصفتها موضوع التقويم ، لا المقوِّم نفسه .

ناقشنا سابقاً تأثير التهكم بصفته مثلاً على اللاتطابق بين وجهة النظر الأيديولوجية ووجهة نظر أخرى . وعلى هذا ، يبدو التهكم حالة خاصة من حالات الادعاء من جانب المؤلف ، وهى على الضد من موقع القارئ الطبيعى كما يحدده المؤلف[٤] .

يبدو المؤلف فى الأمثلة المذكورة ، وقد أبدل موقعه لفترة من الزمن ، بعد أن كان هذا الموقع متطابقاً مع القارئ . فالقارئ ، على هذا ، يحتفظ تلقائياً بموقعه ، بينما يتحول عنه المؤلف فجأة . وفى حالات أخرى ، يبدو التطابق بين موقع المؤلف وموقع القارئ أكثر اتساعاً وشمولاً ، إذ يستغرق السرد كله . وتصدق هذه التقنية على الـ) Skaz (مثلاً . ويمكننا أن نشير إليها فى قصص زوشينكو القصيرة ، إذ يبدو الشخص الذى تروى القصة من وجهة نظره ، هو نفسه موضوع تقويم القارئ فى الوقت عينه [٥] .

فى الأمثلة التى ناقشناها يتحول موقع المؤلف بالنسبة إلى موقع القارئ ، وليس صعباً أن نجد أمثلة معاكسة ، إذ يتحول موقع القارئ بالنسبة إلى المؤلف ، ولقد

أشرنا إلى أن تبدل موقع المؤلف من خصائص التهكم . أمّا الذى يميز الغريب والمتنافر، فهو التحول فى موقع القارىء .

فى رواية غوغول « **المفتش العام** » يبدأ خليستاكوف بسرد الأكاذيب المبالغ فيها ، وبمجرد أن نتكيف نحن جمهور القراء مع الواقع التقليدى المعروض أمامنا ، نواجَهُ فجأة بشىء يتجاوز حدود المعقول والتقليدى . ولذلك يتبدل معيار مدركاتنا وتتبّدل أفكارنا فى المحتمل والممكن(٦) . إن التحول الذى يحصل فى وجهة نظر القارىء (فى النظام المعيارى) ، يشهد علىٰ موقع القارىء الديناميكى المطابق لأهداف المؤلف (٧) .

أن تحولاً مماثلاً لموقع القارىء ، وهو تكيف مبنىٌّ على ملاحظته معياراً غريباً عليه واختباره أياه ، أمر مألوف فى أنماط عديدة من الأدب الفانتازى . وقد يظهر فى الأحدوثة أيضاً . وهنا يدرك القارىء ، فى بادىء الأمر ، الأحداث من وجهة نظر معينة ، ثمّ يكتشف بشكل مفاجىء أنه كان ينبغى أن يدرك هذه الأحداث من وجهة نظر مخالفة تماماً . لأنه سيكتشف أن الراوى كان يتحدث من وجهة نظر غير التى يتوقعها . وفى مثل هذه الأنماط والتشكيلات التأليفية ، يبدو تحوّل موقع المراقب بالنسبة إلى موقع المؤلف ، مما يميز الكوميديا .

دلالة البناء التأليفى ونحوه وتداوليته :

لو طبقنا على دراسة العمل الفنى التقسيم الثلاثى : الدلالى semantic والنحوى Syntactic والتداولى pragmatic ، المتعلق بالظواهر السيميائية ؛ لاستطعنا أن نناقش العمل على ثلاثة مستويات :

(أ) المستوى الدلالى ؛ حيث ندرس علاقة الوصف (السرد) بالواقع الموصوف (أى علاقة التمثيل بالممثَّل) .

(ب) المستوى النحوى وندرس فيه القوانين البنائية الداخلية ، والأنظمة المطَّردة التى تحكم تركيب النص .

(جـ) المستوى التداولى وندرس فيه العلاقة بين النص والجمهور الذى يتوجه إليه . وعليه نستطيع أن نتحدث عن الجوانب الدلالية والنحوية والتداولية لتأليف العمل الفنى (بمقدار ما يتعلق الأمر بوجهة النظر طبعاً) . تدرس دلالية البناء التأليفى علاقة وجهة النظر بالواقع الموصوف ، ولا سيما تحريف الواقع الذى يتم القيام به . من خلال وجهة نظر خاصة ، إذ غالباً ما يوصف الواقع (الحدث نفسه) من وجهات نظر مختلفة ،

وكل واحدة منها تحرِّفة بطريقتها الخاصة . وقد تكمل وجهات النظر ، الواحدة الأخرى . وحين يكتمل تقديم وجهات النظر المختلفة سيكون لدى القارئ صورة مناسبة للواقع الموصوف . ويعزى تنظيم وجهات النظر المتعددة فى العمل الأدبى ، بمقدار ما يتعلق الأمر بمسألة الوصف الملائم الذى أشرنا إليه ، إلى ما أسميناه بالجانب الدلالى من التأليف . أمّا الجانب التداولى للبناء التأليفى فيدرس تأليف العمل وصلته بالجمهور القارئ ، أى الشخص الذى يخاطبه النص . ويمكن القول أن البنية التأليفية للعمل الأدبى « تتنبأ » ببعض استجابات القارئ على نحو تجعل المؤلف يدخل فى حساباته ردود الأفعال هذه ، ويبدو كما لو أنه « يبرمج » هذه الاستجابات المختلفة [٨] .

وكما لاحظنا قد يلجأ المؤلف إلى عملية تحول محدودة في موقع القارئ [٩] . وقبل كل شيء ، قد تحصل علاقات تأليفية مختلفة بين القارئ والمؤلف بمستوى آفاقهما النسبية .. أى بمدى معرفة كل منهما بالأحداث . فقد يظهر المؤلف بصفته الراوى العليم (يمتلك معرفة تامة بوقائع السرد) . بينما تُحجب بعض الظروف والملابسات لفترة من الزمن عن القارئ ، وتكون آفاق بعض الشخصيات إلى درجة كبيرة .

وفى حالات أخرى ، قد يفرض المؤلف (الراوى) عامداً قيوداً على معرفته لكى يبدو جاهلاً بالحقائق التى تعرفها شخصية ما .

وقد تكون معرفة المؤلف (الراوى) محدودة بشكل مقصود بالقياس إلى معرفة القارئ ، وهكذا .

أما الجانب النحوى للبناء التأليفى، فيدرس العلاقة بين وجهات نظر مختلفة فى العمل بعيدا عن علاقتها بالواقع الممثَّل (بفتح الثاء) . وهنا ، نكون معنين بمسائل من مثل وظيفة وجهة نظر ما فى العمل ، أى المعنى النحوى التركيبى (دون الإشارة إلى الواقع الموصوف) المتحقق فى حدود العمل . وماندرسه -هنا - بشكل خاص- هو الجانب النظمى للتأليف .

وفى لغة نظرية الاتصال ، يمكن النظر إلى العمل الأدبى على أنه رسالة يمثل فيها المؤلف دور المرسِل ويمثل القارئ دور المستقبل (أو المتلقى) . ونستطيع فى ضوء هذا أن نميز بين وجهة نظر المؤلف (المرسل) ووجهة نظر القارئ (أو المتلقى) ، ونستطيع - كذلك - أن نميز وجهة نظر شخص تصفه الرسالة (أى الشخصية فى السرد) .

أكثر من ذلك ، يمكن دمج بعض هذه الأنماط من وجهات النظر فى السرد .

كالدمج بين موقع المؤلف وموقع القارىء . وقد يمكن - أيضا - دمج موقع المؤلف مع موقع إحدى الشخصيات على نحو يتعذر التمييز بينهما .

وإذ كان موقع القارىء خارجياً فى السرد (فالقارىء يرى العمل بالضرورة من الخارج) ، فإن الشخصية تحتفظ أساساً برؤية داخلية ، فى حين أن موقع المؤلف قابل للتغيير ، وعلى ذلك إذا تبنى المؤلف وجهة نظر القارىء فستكون الأحداث موصوفةً من الخارج (بموقع متباعد مغْرب) . أما إذا تبنى المؤلف وجهة نظر إحدى الشخصيات ، فستكون الأحداث موصوفة من الداخل (لقد درست وجهات النظر الداخلية والخارجية فى الفصل السابع من هذا الكتاب) .



هوامش الفصل السادس

١ - انظر نيكلوبوف (العلاقات المكانية والزمانية فى بناء الحبكة فى الشعر الملحمى الروسى « البابلينا ») . وقارن هذا بدراسة يورى لوتمان (**مفهوم الفضاء الجغرافى فى النصوص الروسية فى القرون الوسطى** ، حيث يناقش الصلة بين التغير فى الأوضاع الأخلاقية والتحول فى المكان الذى يتميز به الوعى فى روسيا العصر الوسيط .

٢ - انظر ليخاشيف (**شعرية الأدب الروسى القديم**) لينغراد ١٩٦٧ . وبمقدار ما يتعلق الأمر بآداب السلوك المرتبطة بموقف ما . انظر للمؤلف نفسه (السلوك الأدبى لروسيا فى العصور الوسيطة (مجلة **الشعرية** (poetics) وارشو ١٩٦١ . وينظر أ . ن فسيلوفسكى . بخصوص الألقاب المتكررة (من تاريخ الألقاب) فى مجلة Istoricheskaia Poetica) لينغراد ١٩٤٠ .

٣ - انظر : حياة الكاهن الأكبر آفاكوم ، وبعض أعماله التى كتبها بنفسه موسكو ١٩٥٩ ، ص ١٣٨ .

٤ - يتفق هذا مع الاشتقاق اليونانى للفظة (eironeia) ؛ وتعنى حرفيًا الاختفاء تحت مظهر كاذب ، رياء .

٥ - انظر الصدد تفسيراً مختلفاً بعض الشيء لقصة لسكوف (الأعسر) بقلم ف . فينوغرادوف فى كتابه (**لغة الأدب**) موسكو ١٩٥٩ ، ص ١٢٣ - ١٣٠ .

٦ - يرى ف . جبيوس أن مايتم تحريفه وتشويهه فى الغريب والمتنافر ليس الواقع ، وإنما بعض المعايير . وفى الوقت نفسه ، يرتبط تشويه المعيار أساساً بالتحول فى وجهة النظر .

٧ - فى بعض المواقف المتماثلة تخضع وجهات نظر كل من المؤلف والقارىء للتغيير . وهنا ، مع ذلك ، تبتعد نظرة القارىء عن تلك التى للمؤلف . لنا ما يدعونا إلى أن نعد وجهة نظر القارىء (بالنسبة إلى وجهة نظر المؤلف) ديناميكية .

٨ - نتحدث - هنا - عن العلاقات العملية فى العمل الأدبى ، وبماله صلة بالجانب التأليفى . فإذا أردنا أن نتحدث عن هذه العلاقات فى العمل الفنى بوجه عام ، فسنواجه مشكلة أكبر ، وهى تصنيف العمل الفنى فى ضوء علاقة القارىء العملية به (وهنا ، على أية حال ، قد تحتاج إلى أن نميز العلاقات التى أمكن التنبوء بها من غيرها) .

نحن نقرأ ، على سبيل المثال ، الروايات من أجل أن نكتشف مايحدث ، (وقد يكون هذا الواقع فى بعض الحالات شديداً وقويا لدرجة أننا نتعجل القراءة لنعرف الخاتمة) وتُقرأ بعض الأعمال لكى تُتأمل معضلة قديمة بطريقة جديدة وهكذا . ومما له صلة بالجانب التداولى حقيقة أن بعض الأعمال يمكن إعادة قراءتها بسهولة وبعضها الآخر يقرأ ثانية بصعوبة أو بمتعة أقل من السابق . وكل هذه معضلات معقدة ، لاسيما أن بحثها واستقصاءها يقع خارج نطاق هذه الدراسة .

٩ - انظر المقدمة التى كتبتها لكتاب زيجن (**لغة العمل التصويرى**) موسكو ١٩٧٠ ، ص ٢١ بصدد العلاقات التأليفية العملية فى الرسم (دراسة مواقع المشاهد وحركاته خلال عملية بناء التمثيل) .

الفصل السابع

التشاكل البنيوى فى الفنون اللفظية والبصرية

وجهات النظر الداخلية والخارجية

تجلى وجهات النظر الداخلية والخارجية

على مستويات التحليل المختلفة فى الأدب .

تتجلى الاختلافات فى وجهات النظر على أصعدة عديدة ، كما اتضح لنا ذلك فى الفصول السابقة . وقد كان اهتمامنا منصباً على الطرق المحددة (المستوى التحليل المقابل) التى تكشف فيها وجهات النظر عن نفسها فى كل صعيد وفى أثناء ذلك لاحظنا أن هناك على الأقل مجموعةً واحدة من المتعارضات فى وجهات النظر ، وهى ذات طبيعة عامة لأنها تظهر على الأصعدة كافة . وقد سميت هذه التعارضات - على نحو مشروط - بالتعارض بين وجهة النظر الخارجية والداخلية . ففى واحدة من هاتين الحالتين يتخذ المؤلف - فى أثناء السرد - موقعاً خارجياً بشكل مقصود بالنسبة للأحداث الممثَّلة (بفتح الثاء) ، (فيبدو أنه يصفها من وجهة نظر مراقب خارجى) . وفى الحالة الثانية ، يضع المؤلف نفسه فى موضع داخلى فى السرد . وبشكل محدد قد يتبنى وجهة نظر إحدى الشخصيات المشاركة فى الأحداث المروية ، أو ينتحل صفة مراقب لايشارك فى الأحداث ، ولكنه مع ذلك حاضر وقت الحدث وعندما يكون المؤلف داخلياً بالنسبة إلى الحدث الذى يصفه ، فإن موقعه قد يكون داخلياً أو خارجياً بالنسبة إلى الشخصيات المختلفة . وحينما يتبنى المؤلف وجهة نظر إحدى الشخصيات يمكن القول عندئذ أن الشخصية موصوفة من الداخل . أما إذا كان المؤلف يروى من موقع الحدث من دون أن يضع نفسه موضع المشارك فيه ، فسيكون مراقباً غير مشارك ، ستكون وجهة - نظرة بالضرورة - خارجية بالنسبة للشخصيات وداخلية بالنسبة إلى الحدث الذى يصفه .

يمكن التمثيل لهذه الحالة بفقرة من (السيد ومارجرينا) لبلجاكوف . فايفان

---

* التشاكل isomorphism . وهو التشابه فى الشكل والبناء بسبب التماثل فى التأليف . وفى علم الأحياء يعنى المصطلح التماثل الظاهرى بين الأفراد والأشياء ، على الرغم من اختلافهم فى الأجناس أو الأعراق .

والسيد يجريان حديثاً فى زنزانة الأول فى مستشفى الأمراض العقلية حيث يقيم . وما من أحد سواه حاضر هذه المحادثة . يقول المؤلف « وبدا الزائر يهمس فى أذن ايفان برقة لدرجة أن الشاعر (ايفان) وحده سمع ما كان يقوله ، عدا الجملة الأولى » وبعد الجملة الأولى أصبح الموصف متباعدا ومغرباً بشكل ملحوظ . وأخذ المؤلف يصف لنا تعابير وجه المتكلم والعلامات الخارجية لسلوكه . ومع أن ألفاظ المتكلم لم تصلنا فان المؤلف (والقارىء معه) لايبدو قادراً علي سماعها . ثم يقول « وعندما انقطعت الضجة فى الخارج ابتعد الزائر (السين) قليلاً عن ايفان وبدأ يتكلم بصوت عال[1] . ونحن بصفتنا قراءً نسمع نهاية قصة السيد عندئذ .

أن وجهة النظر التى اتخذها المؤلف هنا هى وجهة نظر المراقب الخفى الحاضر فى المشهد ولكنه لا يشارك فى الحدث وهذا انكشاف واضح لهذا النوع من وجهات النظر التى لاتبدو جلية تماماً فى أمثلة أخرى .

إن وجهة النظر بصفتها وسيلة تأليفية تكتسب قيمتها ومغزاها من انتسابها إلى ظاهرة (التباعد) أو التغريب ويتمثل جوهر هذه الظاهرة فى الاساس فى استخدام وجهة نظر تغريبية أو جديدة عن موضوع مألوف . وذلك عندما لايشير الفنان إلى شيء ما بالاسم وإنما يصفه كما لو أنه يراه أول مرة ، وبالنسبة للواقعة كما لو أنها تحدث أول مرة[2] . وفى سباق مقاربتنا يمكن أن يفهم وسيلة التغريب على أنها تبنىّ لوجهة نظر مراقب خارجى . وهو موقع خارجى أساسًا بالنسبة للأشياء الموصوفة . ومن الناحية النظرية يمكن أن تظهر فى السرد وجهات النظر الخارجية أو الداخلية على أى من المستويين المقصودين . كما يمكن ، نظرياً ، انجاز أبنية تأليفية معقدة عن طريق مماثلة ومضاهاة الوصف الداخلى على مستوي ما مع الوصف الخارجى للموضوع نفسه على مستوى ثانٍ .

وقد يكون الشخص الذى توصف الأحداث من وجهة نظره ، على المستوى الإيديولوجى ، مشاركاً مباشراً فى الحدث ، (بصرف النظر عن كونه شخصية أساسية أو ثانوية) . أو قد يكون مشاركاً محتملاً ينتمى فى الظاهر إلى الشخصيات مع أنه لا يشارك فى الأحداث المروية . وفى هذه الحالة ، يبدو العالم (على المستوى الإيديولوجى) موصوفاً من الداخل ، وليس من الخارج .

وفى أمثلة أخرى يبدأ تقويم السرد من موقع خارجى مقصود بالنسبة للأحداث المروية من موقع المؤلف وليس من موقع الراوى . وهنا ، يظهر المؤلف فى موقف معاكس لشخصياته فهو فوقهم ، وليس بينهم ، وهذا الموقف التغريبى ، على المستوى الإيديولوجى ، خصيصة من خصائص « الهجاء » [3].

ويستخدم المؤلف على الصعيد التعبيرى لغة مستعارة . من إحدى الشخصيات (خطاب شبه مباشر أو مونولوج مروى) وهذه اللغة تشير إلى أن المؤلف تبنى وجهة النظر الداخلية للشخصية التى يصفها . أن استخدام السرد المؤسلب مثل Skaz (فى شكله الخالص المحض) ، يشير من ناحية ثانية إلى تبنى وجهة النظر الداخلية بالنسبة للحدث الموصوف ، مع أنها تبدو خارجية بالنسبة إلى الشخصيات التى تشارك فى الحدث .

والتعارض بين وجهات النظر الداخلية والخارجية على الصعيد التعبيرى مناسب للخطاب التأليفى ، وفى رواية الخطاب المباشر للشخصيات أيضاً . وكما لاحظنا سابقاً ، فإن إعادة إنتاج الخطاب الأجنبى أو الملحون على نحو طبيعى يمكن أن يكون مؤشراً على موقف المؤلف التغريبى من الشخصية (كما هو الحال فى إعادة عبارات دينيسوف فى رواية « الحرب والسلم ») . وفى حالات أخرى قد تكون مؤشراً على موقع خارجى بالنسبة للحدث الموصوف ككل . (إعادة العبارات الفرنسية فى الحرب والسلم أمثلة على هذه الحالة) .

ويظهر التعارض بين الداخلى والخارجى على الصعيد المكانى - الزمانى أيضاً . وبالنسبة للخصائص المكانية يشير تطابق موقع الواصف مع موقع إحدى الشخصيات على استخدام وجهة نظر داخلية (بالنسبة للشخصية) . أما المواقع غير المتطابقة (المسح التتابعى ، المشهد الصامت ، نظرة عين الطائر) ، فتشير إلى استخدام وجهة النظر الخارجية .

وعلى النحو نفسه ، تقدم وجهة النظر الداخلية ، على المستوى الزمانى ، من خلال المزامنة Synch romizetion بين زمن الراوى والزمن الذى يصفه (أى أنه يروى كما لو كان حاضراً زمن المشاركين) أما وجهة النظر الخارجية فتقدم من خلال موقع المؤلف الاسترجاعى (أى أنه يروى مالم تعرفه الشخصيات بعد ، وكما لو أنه يدير السرد من وجهة نظر استباقية من وجهة نظر حاضرة) .

ومثلما أشرنا سابقاً ، يبدو التعارض بين الوصف من الداخل والوصف من الخارج على الصعيد النفسى مهما بشكل خاص . ذلك أن موقع المؤلف ، على هذا المستوى ، قد يكون خارجياً أو داخلياً بالنسبة إلى إحدى الشخصيات ، ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى الحدث الموصوف .

الجمع بين وجهات النظر الداخلية والخارجية على مستوى واحد من التحليل :

ناقشنا فى الفصل الخامس إمكانية دمج وجهات نظر متعددة فى السرد على المستويات المختلفة وعلى المستوى الواحد . وعلى النحو نفسه ، نناقش الآن إمكانية أن

نجمع (على مستوى ما أو آخر) بين أوصاف من وجهة نظر خارجية وأوصاف من وجهة نظر داخلية ، كما تتجلى على الأصعدة المختلفة .

(أ) الصعيد الإيدولوجي :

كان باختين في تحليله للبناء الفني في أعمال دستويفكسي معنياً بشكل خاص بمستوى التقويم الايديولجي . وقد كتب يقول « لقد تجلى وعى الشخصية على أساس أنه وعي مختلف غريب alien ولكنه في الوقت نفسه لم يكن « متمو ضعاً » -Obsectifi ee ولا منغلقاً . إنه لم يكن – ببساطة – موضوعاً لوعي المؤلف(١٤) .

لقد لاحظ باختيني في دستويفسكي دمجاً لوجهات نظر داخلية وخارجية بالنسبة إلى شخصية معينة ، ووجهات النظر هذه قابلة للتمييز على الصعيد الإيديولوجي فقط .

(ب) الصعيد النفسي :

تمكن ملاحظة دمج وجهات النظر الداخلية والخارجية- أيضاً -على المستوى النفسي . وقد أشرنا سابقاً في رواية (الأخوة كرامازوف) إلى حالة ديمتري العقلية التي وصفت بالتفصيل . ولكننا لم نعلم شيئاً عن موضوع قلقه الشديد ، وعن تلك القضايا التي كانت أفكاره تعود إليها دائماً . ومن الحق أن نقول أن نوعين مختلفين من وجهات النظر دمجنا قد أُدمجتا معا في وصف حالة ديمتري . أعني بها وجهه النظر من الداخل (وصف الحالة الداخلية للشخصية) ووجهة النظر من الخارج (وهي تعود إلى مراقب خارجي بعيد عن الشخصية) . وتفترض الحالة الأخيرة غياب أي وصف لوعي الشخصية . ويحصل هذا الدمج في الرواية كلها ، وحيثما يقتضي الأمر وصف ديمتري ، إلا أنها أوضحُ في اللحظات التي يقوم فيها صراع بين وجهات النظر هذه . وعندما تناقض الواحدة منها الأخرى .

(جـ) الصعيد المكاني الزماني :

أن الجمع بين وجهات النظر المتعلقة بالزمن يُقرِّب موقع الشخصية الزمني (حاضره) من موقع الراوي الزمني (الذي يعرف تطورات الأحداث اللاحقة والذي ، بالنسبة إلى شخصية ، ينظر إلى الأحداث الماضية من المستقبل) .

ويتم الوصف في مثل هذه الحالة من وجهتي النظر كليهما وفي وقت واحد ويمكن أن يعد هذا مثلاً على الجمع بين موقعي الراوي الخارجي والداخلي (بالنسبة إلى الأحداث التي يصفها) ، متجلياً على مستوى الخصائص المكانية – الزمانية .

(د) الصعيد التعبيري :

يتمثل دمج موقعي المؤلف الداخلي والخارجي بالنسبة إلى إحدى الشخصيات على الصعيد التعبيري بما يمكن أن نسميه بالأوصاف المتوازية . ففي مثل هذه الحالات

يستخدم كلام المؤلف وكلام أحد المتحدثين الذى يتميز بخصائص تعبيرية معينة . ويتضح هذا فى رواية (**الحرب والسلم**) بالدمج بين كلام المؤلف والكلام الذى يشير إلى وعى نابليون « حينما رأى ... امتداد السحوب » (ص ٥٦٧) . إن دمج موقعى المؤلف الخارجى والداخلى بالنسبة إلى الحدث وليس إلى الشخصية يتمثل - أيضاً - فى (الحرب والسلم) بوصف مشهد الصيِّد فى (أوترادنو) الذى يتم على صعيدين اثنين فى وقت واحد باللغة المتعارف عليها فى الصين وبلغة حيادية .

موقعا الرؤية الداخلية والخارجية فى الفن التصويرى :

لقد أشرنا إلى الاحتمالات المتنوعة التى تتجلى فيها وجهات النظر الخارجية والداخلية فى النص الأدبى . إن تعارضاً متماثلاً لا يقل أهمية يتجلى فى بناء التمثيل فى الفنون التصويرية .

لقد تبنى الفنان الأوربى ، منذ عصر النهضة ، موقعاً خارجياً للتمثيل . وفى الرسم القديم والوسيط يضع الفنان نفسه على مايبدو داخل العالم الذى يتم تمثيله ، وهذا العالم يبدو فى الرسم كما لو كان محيطاً بالفنان ، ولكن ليس من وجهة نظر خارجية أو تغريبية ، وإنما من وجهة نظر داخلية بالنسبة إلى المشهد الذى يتم تمثيله .

وبعض هذه التمثيلات القديمة تشير بوضوح إلى موقع الفنان الداخلى بالنسبة إلى الفضاء الذى يمثله مثال هذا المشهد الجدارى البارز فى قصر سنحاريب فى نبتوى (بلا آشور فى القرن الثامن قبل الميلاد) . فقد بدت التلال والأشجار منبطحة ومسطّحة على جانبى النهر : ففى أحد جانبى النهر بدت قمم التلال ورؤوس الأشجار متجهة إلى الأعلى - بينما ظهرت فى الجانب الآخر من النهر متجهة إلى الأسفل[٥] . ونجد الملامح نفسها فى صور الحصون والقلاع التى نراها فى المناطق الحضارية المختلفة (كما فى الفن الأشورى) . فقد بدت أبراجها - أيضاً - مسطحة منبسطة مؤشرة من مركز التمثيل إلى المحيط .. أى إلى الأسفل والأعلى والجوانب (انظر اللوحة الخامسة) . إن هذا النوع من التمثيل ناشىء من حقيقة أن الفنان يتصور نفسه فى وسط الفضاء الذى يريد تمثيله . وفى الفنون التى تلت هذه ، ولا سيما فن العصر الوسيط ، كان استخدام مصدر الانارة الداخلى بشكل خاص يتعارض بوضوح مع الأمامية المظللة فى الأقسام المحيطة بالصورة . إن مصدر الإنارة الداخلى يماثل ويضاهى التموضع الداخلى للمراقب أو الفنان بالنسبة إلى التمثيل .

ان استخدام وجهة النظر الخارجية أو الداخلية تتجلى - بشكل أكثر أهمية - فى نظام المنظور الذى يختاره الفنان . فالمنظور الخطى يصور الموضوع منظوراً إليه من الخارج . (من وجهة نظر خارجية ثابتة إلى الواقع الممثَّل ، بالفتح[٦] . وتظهر

الصورة مرسومة مثل مشهد منظور إليه من نافذة ، مع ضرورة وجود حاجز مكانى بين الفنان والعالم الذى يصوره . إن الرسم ، فى نظرية الفن فى عصر النهضة ، هو نافذة مطلة إلى الخارج Window into the open (قارن على سبيل المثال لوحة البرتى المسماة . مع لوحة ليوناردو دافنش pariete di Fenestra aperta) vetro . ويحكى أنا نعد وجهة نظر الفنان ، فى نظام المنظور الخطى مماثلة لوجهة نظر المشاهد .

على أية حال ، يفترض المنظور المقلوب ، وهو نظام منظور يتميز به الفن القديم وفن العصر الوسيط ، موقعاً داخلياً للفنان وليس خارجياً .

إن أحد الملامح المميزة للمنظور المقلوب هو صغر حجم الموضوعات الممثّلة ، ولكنه ليس الصغر التناسب مع البعد من المشاهد (كما هو الحال فى المنظور الحظى) ، وإنما الصغر المناسب مع التقرب منه ، بحيث يبدو الأشخاص الذين فى خلفية الصورة أكبر من الذين فى مقدمتها . وقد نستطيع أن نفسّر هذه الظاهرة بافتراض أن الصغر فى حجم الموضوعات الممثلة ، فى المنظور المقلوب ، لا يتم بالنسبة إلى وجهة نظرنا (أى وجهة نظر المشاهد خارج الصورة) ، ولكن بالنسبة إلى وجهة نظر مراقب داخلى افتراضى موجود فى عمق الصورة(٧) .

وجد فى الفن القديم تمثيلاً رمزياً للعين (اللوحة ٦) لا علاقة له – على ما يبدو – بالتشكيل العام للصورة . وهذه الظاهرة موجودة فى الفنون المصرية والشرقية وأحياناً نجدها فى فن العصور الوسيطة أيضاً . وقد بقيت هذه الظاهرة فى الموروث الخاص بفن الأيقونات (الأيقنة)(٨) . وقد ترمز العين –هنا – إلى وجهة نظر . مراقباً إلهياً -di vinc تعرض الصورة من وجهة نظره(٩) . أما فى فنون الحفر والنقش اليابانية ، فقد نجد رموش شخص ينظر إلى العالم المصوَّر فى النقش . (وهو تمثيل يرمز إلى وجهة نظر مشاهد افتراضى خارج الصورة)(١٠) .

وفى بعض الحالات ، قد تتضارب موقعا الرؤية الداخلية والخارجية . والجدل الذى كان يدور فى العصور الوسيطة بشأن تصوير بطرس وبولس فى علاقتهما بالمسيح فى أعمال الفسيفساء الرومانية (١١) . خير شاهد على هذا التضارب . ولم يكن ممكناً تقرير أن كان ينبغى لبطرس أن يقف إلى يمين المسيح بالنسبة لوجهة نظر المشاهد ، أم على يمينه بالنسبة إلى شخص المسيح نفسه . ومن الواضح أن هذا التضارب ناشىء عند المقابلة بين نظامين فنيين متعارضيين (واحد يستخدم وجهة النظر الداخلية والآخر يستخدم وجهة النظر الخارجية) ويحكى لأى منهما أن يُستخَدم فى التمثيل .

إطار النص الفنى

معضلة الإطار فى الميادين السيمائية المختلفة :

إن أهمية مسألة الإطار أى حدود العمل الفني بينة لاتحتاج إلى دليل ، ففى أى عمل فنى أدبيا كان بينة لاتحتاج إلى دليل . أو رسماً أو غير هذين من الأشكال الفنية ، يوجد عالم معين ذو زمان ومكان خاصين به ، ذو نظام فكرى محدد ومعايير سلوكية ، خاصة ونحن نتخذ منه (على الأقل فى ادراكنا الأول له) موقع مراقب بعيد ، وهو موقع خارجى بالضرورة . ثم ندخل تدريجياً إلى هذا العمل ، فنألف معاييره ونعتاد عليه . وعندئذ نبدأ فى فهمه من الداخل لا من الخارج . ونحن – هنا – قراءً (ومشاهدين ، نتبنى وجهة نظر داخلية بالنسبة لهذا العمل . ثم نشعر بعد ذلك بضرورة أن نترك هذا العالم ونغور إلى وجهة نظرنا التى حاولنا أن نحرر أنفسنا منها إلى حد كبير فى أثناء تجربتنا لهذا العمل الفنى (بالقراءة أو المشاهدة .... الخ) .

أن الانتقال من العالم الحقيقى إلى عالم التمثيل ذو مغزى خاص ، لكونه أحد الظواهر التى تسهم فى خلق « إطار » التمثيل الفنى . ومن ناحية تأليفية ، يتم التعبير عن هذا بالتناوب الواضح بين الوصف المبنى من الداخل والوصف المبنى من الخارج وفى التنقل بينهما ، وقبل مناقشة بعض الجوانب التأليفية لمعضلة الاطار ووصف وسائلها الشكلية المعبرة فى النص الفنى بمقدار ما يتعلق الأمر بوجهة النظر ، لابد من التشديد على الأهمية السيميائية العامة للإطار . وفى هذا الصدد تكتسب فكرة البداية والنهاية مغزى خاصاً . وتتجلى أهميتها فى صياغة الأنظمة الثقافية التى نعتقد أنها أنظمة تمثيلية ذات رؤية سيميائية للعالم (أو بتعبير أدق أنظمة تكشف عن تجربة شخصية واجتماعية) . وتتميز بعض الثقافات بفكرة « البداية » وأخرى بفكرة « النهاية » (كما هو الحال فى بعض الثقافات التى تؤمن بفكرة البعث والحساب والآخرة) . وهناك حضارات أخرى تؤمن بالأنظمة الدورية وهكذا .

وتبدو متانة الصلة بين فكرة « البداية » و « النهاية » واضحة فى بعـ ـض النصوص الثقافية المعروفة المرتبطة بالطقوس الدينية والعبادات ، ففى مثل هذه النصوص يتم التعبير عن فكرة البداية والنهاية بمراسيم وشعائر خاصة من مثل رسم الصليب الزامياً على صدور الداخلين إلى الكنائس الروسية الأرثوكسية ، أما المؤمنون الروس القدامى فهم يؤكدون شعائر « البداية » المتمثلة بسلسلة الانحناءات المعقدة عند الدخول إلى الكنيسة . إن الأهمية التى يوليها هؤلاء المتدينون القدامى للحدود الفاصلة فى طقوس العبادة تتمثل أيضاً فى التأنيب الذى يوجهونه إلى أتباع البطريرك نيكون فى إصلاحاته للشعائر الأرثنوكسية لكونهم لايولون مسألة البداية والنهاية الاهتمام الكافى .. « فى الكنيسة ليست لديهم بداية ولا نهاية ...[١٢] .

وفى العديد من الأمثلة يبدو ضرورياً من ناحية نفسية وضع حدود فاصلة بين تجارب الحياة اليومية الدنيوية ، وبين عالم آخر ذى مغزى دلالى خاص .

وفى المسرح يتمثل الاطار بجملة قواعد مسرحية مثل الأضواء التى على مقدمة خشبة المسرح والستارة .. الخ . وفى بعض المواقف قد يدخل الممثلون قاعة الجمهور (مدفوعين بالرغبة فى كسر اطار الفضاء الفنى) ويخاطبونه مباشرة . أو يحاولون بطرق أخرى إقامة نوع من الصلة مع الجمهور . ومع ذلك فإن الحدود بين عالم التمثيل التقليدى (المتخيّل) والعالم الاعتيادى تبقى محفوظة . وفى حالات أخرى ، قد تتأرجح حدود الفضاء الفنى التقليدى من غير أن تتحطّم تماماً كما هو الحال فى الكرنفالات والتمثيليات السرية * mystey Alays حيث تمتد التقاليد المسرحية إلى الحياة الواقعية .

يغير تطفل الفن على الحياة حدود الفضاء الفنى من غير أن يحطمها تمامًا . غير أن مثل هذه الحدود قد تنهار تماماً فى مواقف أخرى . ولا يحصل هذا نتيجة تطفل الفن على الحياة وإنما فى تطفل الحياة ، (الواقع) على الفن . اعنى بذلك عندما يحاول إلى الجمهور ، وليس الممثل ، تحطيم حدود الفضاء الفنى والدخول إلى نص العمل الفنى وانتهاك هذا النص بالقوة . ومن أمثلة هذه الظاهرة التهجم على لوحة ريبن Repin المسماة (إيفان الرهيب يقتل ابنه) ، وقَتْل جمهور القرون الوسطى ممثّلا يلعبُ دور يهودا (وحصلت مثل هذه الحالة فى بعض التمثيليات الدينية الإسلامية ، وكذلك محاولة جمهور نيواو دليانز المشهورة الاعتداء على الممثل الذى كان يلعب دور عطيل . وقد نستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولات إيقاع الضرر بالتمثيل وغير ذلك ، وهى معروفة فى علم الأجناس والأعراف ...الخ [١٣] .

وعموماً تبدو محاولات انتهاك حدود الفضاء الفنى مدفوعة برغبة ، يمكن فهمها ، للتقريب بين عالم التثميل وعد لم الواقع ما أمكن .. من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الصدق فى التمثيل .

أنّ محاولات تحطيم الإطار كثيرة[١٤] .. منها إزالة الستارة فى المسرح الحديث ، وامتداد الرسم إلى ماوراء إطار اللوحة[١٥] . كما يتمثل انتهاك حدود الفضاء الفنى ، وربط الفن بالحياة بالدافع إلى كتابة الصور القلمية الحية للأشخاص (وهو ما يميّز أعمال أوسكار وايلد وغوغول) . وبهذا الصدد ، كتب فلورونسكى : « يوصف الواقع من خلال الرموز والصور . ويتوقف الرمز، مع ذلك – عن أن يكون رمزاً ، ويصبح بالنسبة إلى وعينا وإدراكنا واقعاً بسيطاً مستقلاً بنفسه ولاعلاقة له بالشيءِ الذى يرمز إليه . وإذا كان موضوع وصف الواقع هو

---

* تمثليات وأعمال المسرحية تدور حول بعض طقوس الدين المسيحى ؛ مثل ولادة المسيح وموته وبعثه ، أو تدور حول قصص الخليقة .... الخ .

الواقع نفسه ، فقد ينبغى أن يحتوى الوصف على الطبيعة الرمزية لهذه الرموز نفسها ، وأن يتشبث باستمرار بكل من الرمز والمرموز إليه . ويجب أن يكون الوصف مزدوجاً . وتحصل على هذه الثنائية عبر نقد الرموز نفسها . وإنه لمن المناسب للصورة الفنية أن تمتلك أقصى قدرمن التجسيم والحسية ، والصدق المفعم بالحياة . غير أن الفنان الحكيم يبذل جهده كله ، فى الأغلب ، لحماية صوره التى أصبحت رموزاً ، عن الانزلاق من قواعدها الجمالية والامتزاج بالحياة ، شأنها شأن العناصر الأخرى المماثلة لها » .

« ان التمثيلات التى تتجاوزحدود الإطار ، والرسوم التى تبدو حقيقة تماماً لدرجة أنها تغرى المشاهد بلمسها وتحسسها للوصول إليها ، والمحاكاة الصورية فى الموسيقى ، والواقعية فى الشعر ، وبشكل عام أى استبدال لصور الحياة بالفن ، يُعَدّ إساءة إلى كل من الفن والحياة »[١٦] .

الاطار فى فن التصوير :

يكتسب الإطار فى فن الرسم قيمة خاصة ، فهو يؤدى وظيفة تعيين مباشر لحدود الرسم (كما هو حال الاطار الفعلى) ، أو يقوم بمهمة الشكل التأليفى الخاص الذى يبنى التمثيل ويمنحه معناه الرمزى (بمعنى أنه يعطى العمل الفنى الدلالة السيمائية التى هى خصيصة الفن التمثيلى بوجه عام) . وقد نستطيع الإشارة إلى ملاحظة ج . ك . تشسترتون فى أن صورة مشهد من غير اطار لاتعنى شيئاً ، ولايقتضى الأمر غير إضافة إيما شىء يؤخرها ويجعل لها حدوداً (مثل إطار أو شباك أو قوس) لكى ينظر إليها على أنها تمثيل [١٧] . ومن أجل إدراك أن العالم فى العمل الفنّى هو نظام من العلامات ، من الضرورى (.وليس ذلك كافياً على الدوام) أن نعنى حدوده فهذه الحدود نفسها هى التى تخلق التمثيل . وفى كثيرٍ من لغات العالم يرتبط معنى كلمة يمثل rep-resent اشتقاقياً بمعنى حدٌ يحدٌ limit .

وفى الحالات التى لاتكون حدود التمثيل معينة بوضوح ، فإن الفنان يعدها موجودة بشكل طبيعى وضمنى . وقد تساعدنا هذه الملاحظة على أن نفهم لِمَ لمْ يرسم الفنان البدائى على سطح نظيف وخال ، وإنما فوق صورة أخرى ومن دون أن يحاول إزالة هذه الصورة أو محوها ، وكأنّه لم يخطر على باله أن الصورة القديمة يمكن أن يراها المتفرج . ولا يبدو الفنان كذلك مهتماً بأن تمثيلاً ما قد يختلط بأخر . فهو يعلم أن الصورتين لا تمتزجان ، لأن كل صورة تمتلك فضاءَها الخاص المستقل [١٨] . وعلى غرار ذلك ، نرى أن مالك الصورة أو الفنان نفسه فى الفن الصينى لا يتردد فى أن يكتب تعليقاته وملاحظاته ، أو فى أن يضع ختماً على الصورة نفسها . وإذا تذكرنا أن فن الكتابة وفن الرسم فى العين

مرتبطــان ببعــض ، فــمن الممكن أن نــعـد هذا المــثل نموذجــاً على تراكب superimpose نوعين من التمـثيل . والشيء نفسه يمكن أن يقال بصدد وضع الفنــان توقيعه مباشرة على الصورة ، كما فعـل كبار الفنــانين الأوربــين[١٩] . وكذلك الحالــ فــي التمارين الكتــابيــة والنــقوش التــي تظهــر علــى المخطــوطات الــروسـية (والمخطوطات الدينية أيضاً) مـقترنة بالزخـارف المعقـدة ، أو بوجـه عـام بالتـقدير والتبجيل لهذه الكتب ، على الرغم من التناقض الظاهرى الذى يبدو على هذا الأمر[٢٠] .

أن للإطار أهـمية كبرى فى التمـثيل الفنى . ويبـدو الأمـر - بشكل خـاص - ذا مغزى عندما يبنى الفنان التمثيل من موقع داخلى . (وهذا مـا قد يبـدو واضحـاً فى العديد من جوانب التمثيل ، وبشكل خاص من زاوية المنظور المستخدم) .

وإذا بُنى الرسم من وجهة نظر مراقب خارجى ، كما لو كان الرسم منظوراً إليه من نافذة ، فإن الإطار يقوم أساساً بتعيين حدود التمثيل . وفى هذه الحالة ، يتطابق موقع الفنان مع موقع المشاهد . أم إذا بُنى الرسم من وجهة نظر مراقب يحتل موقعاً فى فضاء التمثيل فستكون وظيفة الإطار هى تحديد الانتقال والتحول من وجهة نظر خارجية إلى أخرى داخلية والعكس بالعكس [٢١] . وفى هذه الحالة لايتطابق موقع الفنان مع موقع المشاهد، وإنما يتعارض معه .

ولنا أن نقول إن الاطار فى الرسم (ولا سيما الإطار الحقيقى) يعود إلى فضاء المراقب الخارجى (أى إلى الشخص الذى ينظر إلى الرسم ويمثل موقعاً خارجياً بالنسبة للتمثيل) ، وليس إلى الفضاء المتخيل ذى الأبعاد الثلاثة الممثَّل فى الرسم[٢٢] . وعندما ندخل ذهنياً الفضاء الخيالى فنحن نترك الإطار وراءنا . مثلما لا نلحظ الجدار الذى عُلِّقت عليه الصورة . لهذا السبب قد يمتلك إطار الصورة عناصره والزخرفية المستقلة وتمثيلاته الزخرفية . إن الإطار هو الحد الفاصل بين العالم الداخلى للتمثيل والعالم الخارجى له .

وحينما يتبنى الفنان صوررته من وجهة نظر داخلية يتشكل الإطار بالانتقال من وجهة النظر الداخلية ، التى تمثل القسم المركزى للتمثيل ، إلى وجهة النظر الخارجية التى تمــثل المحـيـط الخارجى . ويمــكن إدراك هذا التــحول فى صورة ما بعملية تناوب بين الأشكال التى فى القسم المركزى ، وقد مُثِّلت من منظور مقلوب وتمظهرت بأشكال مقعَّرة ، وبين الأشكال التى فى المحيط الخارجى، وقد مثِّلت من منظور ملموم (متقارب) بشكل حاد واضح وعلى مستوى البصر وتجلَّبَ بأشكال محدبة[٢٣] .

وقد ينبغى أن نتذكر أن أشكال المنظور المنخفض الرؤية ، يمكن أن تدرك على أنها صور منعكسة على مرآة لأشكال المنظور المقلوب . وقد كتب زيجن « تمثل أشكال المنظور المتقارب بشكل حاد (مثل صور الأشخاص الذين يظهرون فى الإطار

المتقدم) على نحو ما يراها مراقب من داخل الصورة (مواجهة لنا) ، أى من الجانب المقابل إذا صح التعبير ، إذ أنه يرى صور الشخصيات التى فى المقدمة مقعّرة (فى المنظور المقلوب) ، بينما تبدو لنا محدبة .

ترتبط هذه الطبيعة الانعكاسية mirrorness بالنظام الذى يفسر التمثيل وليس بالتمثيل نفسه . وكنظام يمثل الإطار المتقدم الصور المنعكسة التى تنتمى إلى الصعيد المركزى(١٤) . بكلمات أخرى يظهر لنا عالم الصورة المغلق المعروض من وجهة نظر شخص من داخل العمل ، بموازاة المحيط الخارجى للفضاء الممثّل ، ولكن من الجانب المعكوس الخارجى .

أن دمج وجهة نظر المشاهد الداخلى (الموجود فى القسم المركزى من التمثيل) ، ووجهة نظر المشاهد الخارجى (الموجود على المحيط الخارجى للتمثيل) بجد نموذجه الأمثل فى صورة بناية فى رسوم العصر الوسيط . ذلك أن الجزء الداخلى منها يُمثّل فى مركز – وسط – الصورة . أما الجزء الخارجى ، فيظهر على المحيط الخارجى . ونحن نستطيع – فى الوقت نفسه – أن نرى الجدران الداخلية للغرفة مثلاً (فى الجزء الأساسى من الصورة) وسقف الدار الذى تشكل الغرفة جزءاً منه (فى القسم الأعلى من التمثيل) (٢٥) .

يمكن أن نعد الانتقال من وجهة النظر الخارجية إلى وجهة النظرالداخلية إطاراً طبيعياً للصورة . والظاهرة نفسها تُلاحظ على العمل الأدبى .

التحول من وجهة النظر الخارجية إلى وجهة النظر الداخلية بصفته طريقة شكلية تعيين إطار العمل الأدبى

تشكل الصياغات التقليدية للبداية والختام أُطراً طبيعية فى القصص الشعبى . فعندما نعود إلى الصياغات التقليدية التى تختم بها القصة الشعبية سنجدر فى العديد من الأمثلة . أن شخصية المتكلم ، (الأنا) تظهر على نحو مفاجىء وغير متوقع كما لو لم يشارك أى راوٍ حتى هذه اللحظة فى الحدث : (وهذه صيغة نموذجية للبداية ايضاً) . ويمكّن أن يرتبط ظهور الراوى بطريقة أو بأخرى بالحدث ، غير أن مثل هذا الربط يبدو تقليدياً .

انظر – مثلا –إلى الصياغات الشعبية الآتية للنهاية السعيدة (وكنت هناك ، وشربت بيرة أطيد mead * وقد تسللت إلى شعيرات ذقنى ، ولكنها لم تدخل فمى) أو (وعندما يموتون أبقى أنا الرجل الحكم ، وعندما أموت تنتهى كل القصص) .

قد يبدو أن جملاً مثل هذه تنتهك السرد السابق كله بإدخالها المتناقض ،

لراوٍ (هو الانا) لايستطيع المشاركة فى أحداث تجرى فى زمن مضى وفى أرضٍ قصية . ومع ذلك ، فهذه الجملة فى الحقيقة لا تنتهك السرد وإنما تضع نهاية له . وأكثر من ذلك تبدو مثل هذه الجملة مطلوبة لتحقيق هذا الهدف بعينه . بمعنى أنها تمحق لتحول نهائى من وجهة النظر الداخلية فى مجرى القصة إلى وجهة النظر الخارجية التى تعود إلى العالم اليومى الحقيقى (فيما يتعلق بالتحول من بنظام إدراكى معين إلى آخر يبدو التحول من النثر إلى السجع Rhyme فى مثل هذه الصياغات الختامية ذا مغزى) *

أما الإشارة إلى معجزة ما مثلاً فهى بداية نموذجية لشعر البايلينا byline ** وتظهر اعتيادياً فى بداية السرد ، أو فى بداية كل قسم جديد . ولاستخدام مثل ذلك وظيفة تأليفية . ففى العالم الخيالى لشعر « البايلينا » أو للقصة الخرافية لاتبدو الإشارة إلى المعجزات حدثاً مفاجئاً ، وإنما هو حدث اعتيادى . ولا يمكن فهم الطبيعة اللا مألوفة وغير الاعتيادية للمعجزة ، إلا من وجهة نظر خارجية أساساً للسرد . وهى وجهة نظر لايمكن اتخاذها إلا فى بداية السرد (لأن أية معجزة تبدو من وجهة النظر الداخلية عائدة إلى نظام الأشياء ومنسجمة معه) . وهذان نموذجان افتتاحيان من الشعر الملحمى السيبيرى :

(الله أكبر ، يالها من معجزة) ، (اسمع سأروى لك قصة معجزة) .

إن الأمثلة التى عرضتاها سابقاً هى من الحكايات الشعبية غير أن المبدأ الذى يسرى عليها ينطبق أيضاً على الأدب .

وعلى هذا يبدو مناسباً تماماً ، فى بعض أنواع السرد ، أن الراوى المتكلم ، (الشخص الأول) الذى لا يظهر مبكراً فى السرد يظهر فجأة فى النهاية . وفى حالات أخرى يظهر هذا الراوى فى بداية السرد ، ثم يختفى (كما هو حال الراوى فى قصة لسكوف الموسومة « ليدى ماكبث إقليم مترنسك »

A Lady Macbeth of the Mtsensk District.

وفى ضوء مضمون هذه القصة ومحتواها ، يبدو الراوى – هنا – زائداً وغير ضرورى . والواقع أن وظيفته ، التى لا علاقة لها بحبكة السرد نفسها ، هى أن يوفر إطاراً للقصة فقط . والوظيفة نفسها يمكن أن تنسب إلى الخطاب المفاجىء الموجّه للشخص الثانى فى نهاية بعض أشكال السرد : أى الخطاب الموجه للقارىء الذى تجوهل حضوره حتى هذه اللحظة . مثال ذلك الإهداء التقليدى

للأمير فى نهاية أقاصيص فيلون * الشعرية .

إن التوجه بالخطاب للشخص الثانى فى نهاية السرد له ما يسوغه من ناحية تأليفية ، ولا سيما فى الحالات التى يكون السرد نفسه فى صيغة المتكلم . وهكذا يبدو أن لتطفل الشخص الأول (الراوى) والشخص الثانى (القارىء) الوظيفة نفسها . وهى تقديم وجهة النظر الخارجية بالنسبة للسرد ، وكانت قد قُدِّمت فى معظم الأقسام من وجهة نظر أخرى .

للراوى المتكلم الذى يظهر فى نهاية السرد الوظيفية نفسها التى للصور الشخصية للفنان التى تظهر على المحيط الخارجى للرسم ، وللراوى الذى يظهر على المسرح ، فى الدراما ، والذى يمثل المؤلف نفسه فى بعض الحالات . أما وظيفة الشخص الثانى المخاطب التى تمثل الجمهور أو المشاهد ، فيمكن مقارنتها فى بعض الحالات بالكورس فى الدراما القديمة .. وهو .. يمثل المشاهد الذى يتوجه اليه الأداء المسرحى . وغالباً من يجد المؤلف ضرورياً أن يحتلَّ موقع مُدرك يتلقى الأحداث ، لكى يوجد ذاتاً Swbieet تجريدية تكتسب معها الأحداث الموصوفة من وجهة نظرها مَعنى محدداً ، (وتصبح الأحداث بذلك ذات مغزى ، وتبعاً لذلك ذات دلالة سيميائية) (٢٦) .

وتبدو وظيفة الإطار أكثر وضوحاً عندما يتحول السرد فى نهاية القصة من سرد بلسان الشخص الأول إلى سرد بلسان الشخص الثالث . وقد استخدم هذه التقنية بوشكين فى رواية « ابنة التامر » .. إذ يروى البطل الرئيسى جرنيف القصة بصيغة الشخص الأول .. أما الخاتمة ، فيعرضها « ناشر » يتحدث عن البطل بصيغة الشخص الثالث . إن الانتقال من الموقع الداخلى إلى الموقع الخارجى فى الأمثلة السابقة يقوم بوظيفة الإطار .

وتبدو أهمية الإطار فى إدراك النص الفنى واضحة جلية عندما نفحص الأساليب الفنية الخاصة من مثل النهاية المفتعلة وما يعطى الاحساس بالتوقف ، عندما يكون السرد مستمراً ، استخدام أحد الأساليب التأليفية للتأطير وسط السرد . وفى الأفلام الكوميدية مثلاً يمكن تحقيق التأثير الناتج عن النهاية الكاذبة عن طريق عناق الحبيبن فى اجتماعهما بعد افتراق . ذلك أن أسلوب النهاية السعيدة يكتسب وظيفة الإطار لأنه يشير إلى توقف الحدث أو انقطاعه أن توقف الزمن هو الآخر جزء من وظيفة الإطار . ويتحقق هذا فى الأدب من خلال طرق متنوعة فى التحول إلى وجهة النظر الخارجية ،

---

* فرانسو فيلون (١٤٣١ - ١٤٦٥) شاعر فرنسى .

ولا سيما عندما تجعل الحبكة تحول وجهة النظر مسألة لا يمكن إلغاؤها .. مثال ذلك . عندما يحدث الممثل الرئيسى لوجهة نظر المؤلف . إن موت البطل ، من حيث المبدأ ، علاقة على نهاية العمل القصصى .

يمكن ملاحظة ظاهرة التأطير ، والتناوب بين وجهة نظر داخلية للسرد وأخرى خارجية ، على المستويات المختلفة للعمل الفنى .

فعلى الصعيد النفسى ، وقبل أن يتبنىء المؤلف وجهة النظر الإدراكية الحية لشخصية ما ، يقدم المؤلف تلك الشخصية من وجهة نظر مراقب خارجى . ويمكن أن تكون افتتاحية قصة « بنين » الموسومة بـ (قواعد الحب) مثلاً على هذه الطريقة . تبدأ القصة بالعبارة الآتية « إن شخصاً ماأسمه إقليف ركب فى أوائل شهر حزيران قاصداً زاوية قصية من بلده » ، وبعد هذه الجملة مباشرة وهى جملة وصفت أقليف علىٰ أنه شخص غريب ، أصبح هذا الشخص حاملاً لوجهة نظر المؤلف فمشاعره وأفكاره موصوفة دائماً ، والعالم كله معروض من خلال مدركاته . لقد اختفى فجأة موقع المراقب الخارجى . ونحن ننساه بالكيفية نفسها التى ننسى فيها الاطار عندما ننظر إلى لوحة ما . وما هو أكثر لفتاً للنظر هو الانتقال من المواقع الداخلية إلى المواقع الخارجية فى نهاية القصة . وذلك عندما يحل فجأة محل الوصف المفصل لمشاعرالشخصية ، وصف للشخصية من وجهة نظر مراقب خارجى ، كما لو أن القارىء لم يكن يعرف هذه الشخصية . (انظر على سبيل المثال قصة جاك لندن : حب الحياة) .

ويمكن أن نرصد المبدأ نفسه على الصعيد المكانى - الزمانى . إذ يمكن استخدام وجهة النظر العريضة الواسعة (مثل نظرة عين الطائر أو مثل موقع الراوى فى « المشهد الصامت ») التى تشير إلى مراقب خارج الحدث . هذا على الصعيد المكانى . أما التأطير الزمانى ، فيمكن تحقيقه باستخدام وجهة نظر استرجاعية ، وتبعاً لذلك وحينما يتقدم السرد استخدام وجهة النظر التزامنية . وفى الواقع ، غالباً ما يبدأ السرد بتلميحات إلى حل العقدة التى لم تكد تبدأ . وهذا يشير إلى استخدام وجهة نظر خارجية بالنسبة للقصة ، وجهة نظر واقعة فى المستقبل ، نسبة إلى الزمن الذى يتكشف تدريجياً عبر السرد . وعلى ذلك ، فقد ينتقل الراوى إلى موقع داخلى وقد تنبىء وجهة نظر شخص ما ، وانتحل معرفته المحدودة بما سيحدث من أجل أن ينسى القارىء مجرى الأحداث المصمم سلفاً ، على الرغم من التلميحات السابقة لها .

أن بدايات مثل هذه مألوفة فى أنواع كثيرة من السرد تعدد إلى فترات مختلفة ، وللتمثيل على هذا يمكن أن نقتبس من (إنجيل لوقا) .. الذى يبدأ من

موقع استرجاعى بخطاب مباشر إلى ثيوفيليس(*) .

والظاهرة نفسها مألوفة أيضاً فى الخواتيم ، إذ تستبدل بوجهة نظر متزامنة مع زمن شخصية ما ، وجهة نظر زمنية عامة شاملة أن تعجيل (أو تكثيف) الزمن المتعلق بفترة زمنية واسعة فى نهاية السرد ما يميّز الخاتمة[٢٧] .

ومن أساليب الختم الأخرى التوقف النهائى للزمن . وقد كتب ليخاتشيف بهذا الصدد يقول « تنتهى القصة بما يشير إلى أنه ليست هناك أحداث أخرى تروى مثل النجاح أو الموت أو الزواج أو الاحتفال . إن النجاح النهائى هو خاتمة الزمن فى القصة الخيالية [٢٨] . وشبيه بهذا المشهد الساكن فى قصة جوجول (المفتش العام) إذ جمدت الشخصيات فى وضع ثابت ، وهو يرمز بذلك إلى التوقف النهائى للزمن الذى يؤدى وظيفة الإطار . ويتطابق هذا مع انتهاك كونستابل حدود المكان المسرحى عندما يخاطب الجمهور قائلا :علامةً تضحكون ؟ (مع أنه لم يكن هناك اعتراف بوجود جمهور فى مجرى المسرحية قط)[٢٩] . وكلتا الظاهرتين ترمز إلى الانتقال من وجهة نظر داخلية للحدث إلى وجهة نظر خارجية .

أن توقف الزمن الذى يتمثل بتجميد الشخصيات فى أوضاع معينة عند جوجول مؤشر على تحول من الحدث إلى الصورة ، ومن المخلوقات الحية إلى الدمى[٣٠] . وهذا مما يميز المسرح الصينى التقليدى ، إذ ينتحل الممثلون فى نهاية الفصل وضعاً خاصاً ويُشكّلون بذلك لوحة حية .

ويمكن إيقاف الزمن فى بداية السرد فى اللغة الروسية باستخدام الفعل فى صيغة الماضى المستمر . ففى الفقرة الأولى من (**الحرب والسلم**) يقدم المؤلف الحوار بين آنا بافلوفنا شيرر والأمير فاسيلى بهذه الصيغة « كانت آنابا فلوفنا تقول .. والأمير فاسيلى الذى ظهر توّا كان يجيب » تلا ذلك استخدام صيغ الفعل التام . ويمكن أن نجد الأفعال فى صيغة الماضى المستمر أيضاً فى بداية قصة جوجول (تاداس بولبا) ، (فى الحوار بين تاراس بولبا وزوجته مثلا) .

ويتم تحقيق التأطير على الصعيد التعبيرى على وفق المبدأ نفسه . إننا نشير على سبيل المثال هنا - إلى تحليل ج . ١ . جوكوفسكى لوظيفة الرواى فى رواية جوجول (امسيات فى مزرعة دكانكا) . اذ يختفى رودى بانكو (الراوى) ، وهو صورة وحامل لخطاب المؤلف ، من النص مباشرة بعد المدخل ، ولا يعود إلى الظهور بشخصه ثانية إلا نادراً ، إذ يظهر فى المدخل إلى (أمسية القديس جوت) ، أى

* القديس ثيوفيليس أسقف أنطاكية ، عاش فى القرن الثانى للميلاد (م) .

فى المقدمة من الجزء الثانى من المجموعة ، وفى المدخل لـ (ايفان فيدروفيتش شبونكا) . وأخيراً ، يظهر فى نهاية المجموعة وعلى وجه التحديد فى جدول الخطأ والصواب Stylized list of errata .

ويستنتج جوكوفسكى من ذلك أن « رودى باتكو يظهر فى إطار الكتاب ولا يدخل فى النص القصصى[٣١] . وأكثر من ذلك ، إذ بينما يقوم رودى بانكو بوظيفة الاطار لكتاب جوجول الذى مر ذكره ، فيظهر على فترات متباعدة فى بدايات بعض الصص ، فأن القصص المنفردة عموماً تقدم من وجهة نظر راوٍ آخر . وهو شاعر رومانسى غامض[٣٢] ، تحل محله بعد ذلك وجهة نظر داخليةً بالنسبة للسرد نفسه .

وعلى ذلك نستطيع أن نلاحظ -هنا - تشكل اخر داخل أخر ونظام تراتبى متسلسل . ومثل هذا يمكن أن يلاحظ في جوانب مختلفة من العمل الفنى عندما يكون هناك تناوب بين مواقع المؤلف الداخلية والخارجية فى تشكيل الآخر على المستوى التعبيرى ، وأخيراً يمكن أن نلاحظ المبدأ نفسه على صعيد التقييم الإيديوولجى . ويمكن ، على سبيل المثال ، أن يفسر المبدأ نفسه نهايات روايات دستويفسكى التى يسميّها باختين « النهايات الأدبية تقليدياً .. وذات الأسلوب الحوارى تقليدياً » .. ملاحظاً عند دستويفسكى » الصراع الفريد والمتميز بين النقص الداخلى للشخصيات والحوار من جهة ، والاكتمال الخارجى لكل قصة منفصلة من جهة أخرى » [٣٣] .

الطبيعة التركيبية للنص الفنى

بيّنّا سابقاً كيف أن الإطار فى العمل الفنى يتكون بتحول موقع المؤلف من الخارج إلى الداخل . أن هذا المبدأ يمكن تطبيقه على السرد كله أو على أقسام منه . ولهذه الأقسام (الأوصاف الصغرى) نظامها الخاص المستند إلى المبادئ نفسها التى تنظم العمل بأكمله . أى أن لكلٍّ منها نظامُه التأليفى الداخلى وإطاره الخاص .

فقد لاحظنا مثلا أن وقف الزمن باستخدام صيغة الفعل الماضى المستمر يمكن أن يكون أسلوباً تأخيرياً لعزل قسم السرد وتحويله إلى نص مستقل نسبياً .

وتعود إلى رواية (**الحرب والسلم**) للتمثيل على استخدام صيغة الفعل الماضى المستمر وهو مشهد مائدة الطعام عند آل روستوف . حينما تجرأت الصغيرة ناتاشا فسألت عما سيقدم من الحلويات .. وقبل أن يسأل الضيوف .

(*) لا يظهر هذا - بالطبع فى الترجمة العربية - أو فى أى ترجمة أخرى عدا اللغة الروسية (م)

(**) نوع من الشعر القصصى الملحمى الروسى (م)

« وكان أخوها الصغير يقول لاتجرؤين على مثل هذا السؤال ؟ أنا الذى يسأل وكانت تجيبه .. بل أنا سأفعل » (ص ٥٥) . ويعود تولستوى بعد هذا إلى استخدام صيغة الفعل التام « ماما ! وتردد صوتها تحت المائدة بطولها » (ص ٥٥) وهكذا فى الفقرة كلها . وقد استخدمت صيغة الماضى المستمر للفعل ثانية فى نهاية المشهد « حسنا ! ماذا سيكون ياماريا ديمتر يفنا .. ماذا سيكون . وكانت تقريباً تصرخ : أريد أن أعرف » (ص ٥٦) .

وقد استخدم الأسلوب نفسه لوقف الزمن فى مقطع آخر من « **الحرب والسلم** » ولوضع نهاية للوصف الذى كان يقدمه الأمير اندريه عن الحياة فى الريف : « وقد اعتادت الأميرة ماريا القول ، وهى آتية فى مثل هذه اللحظة .. عزيزى [بالفرنسية] لا يستطيع نيكولوشكا الخروج اليوم للنزهة . أن الجو بارد . واعتاد الأميراندرية أن يجيب أخته بشكل جاف فى مثل هذه المناسبات .. لو كان الجو دافئاً إذن لخرج وليس عليه غير قميص . وفى مثل الأحوال تفكر الأميرة ماريا أى تأثير مثبط يكون للجهد العقلى على الرجال » (ص ٣٩٠) .

إن استخدام صيغ « فعل الماضى المستمر من مثل » اعتاد أن يقول .. اعتادان يجيب ، التى تعبر اعتيادياً عن تكرار الفعل ، يشير إلى مألوفية المشهد وإنه مما يتكرر حدوثه لفترة زمنية طويلة . ونتيجة هذه التقنية يتلاشى التحديد الزمنى . وبدلاً من أن يقدم الزمن على أنه سلسلة أحداث متتابعة ، يعرف بشكل دائرى .

إن استخدام طريقة « وقف الزمن » مما يميز نهايات السرد . وتمكن ملاحظة هذا النظام التأليفى للعمل كله ، ولأقسام مستقلة نسبياً فى العمل الواحد ، فى نماذج أخرى .

أما على المستوى التعبيرى ، فيمكن استخدام التسميات المختلفة لإشارة إلى التحول . تأمل على سبيل المثال العبارة الآتية « لم تكن هناك خطوبة رسمية . ولم يعلن عن خطوبة بولكونسكى . وباتاشا ، وقد أمر الأمير أندريه على هذا » (ص ٤٤٤) .

وقد أشير بعد هذه الفقرة إلى أندريه على أنه « الأميراندريه » . أما الإشارة الشكلية Bormal إلى بولكونسكى ، فهى تحول مؤقت إلى الموقع الخارجى من أجل رسم إطار حول قسم جديد من السرد .

أن التناوب بين المواقع الخارجية والداخلية للمؤلف يتجسد فى التناوب بين الكلام باللغة الروسية والكلام باللغة الفرنسية فى (**الحرب والسلم**) . ويمكن أن يفسر

هذا على أنه أسلوب مماثل للانتقال المفاجىء إلى صوت الراوى الذى يقتحم السرد فى منتصفه .

ويتحقق الهدف عينه على الصعيد النفسى بالتنقل بين وجهات النظر الداخلية والخارجية . ويتمثل هذا بالانتقال من وجهة نظر خارجية (موضوعية) ، إلى وصف أفكار شخصية ما ومشاعرها (أى استخدام وجهة نظر الشخصية النفسية كمقابل لوجهة نظر أخرى عنه) ، ونستطيع العودة إلى مشهد يبدو فيه الأمر اندريه الجريح مستلقياً على الأرض بعد معركة أو سترلتز ، وقد سبق تمثيلَ حالته الذهنية ، التى كُرِّس لها الفصل بأكمله ، وصفٌ له من وجهة نظر خارجية .

« كان الأمير أندريه بولونسكى طريحاً على تل « براتزن » ، على رقعة من الأرض وسارية العلم فى يده ، وكان ينزف دماً ويئن بصوت خفيض وحزين وطفولى . لم يألفه هو نفسه » (ص ٢٦٥) .

بعد هذه الجملة التمهيدية ، روى مابقى من المشهد من خلال وعى شخصية .

وبالطريقة نفسها وصفت حالة بيير الذهنية عندما كان جالساً على المائدة فى النادى الانجليزى . فقد تقدم ذلك وصف الشخصية من وجهة نظر خارجية .

« غير أن أولئك الذين يعرفونه جيداً يرون التغيير الكبير الذى حصل فيه ، إذ لايبدو أنه يرى أو يسمع ما يجرى حوله ، وأنه لا يفكر إلا بشىء واحد » (ص ٢٨٣) .

ويؤدى فى بعض الأحيان الانتقال من وجهة النظر الداخلية لإحدى الشخصيات إلى أخرى الوظيفة نفسها . فالمشهد الذى يجرى فى بيت الكونت بيزهوف العجوز المختصر فى (**الحرب والسلم**) تم تقديمه من خلال وعى بيير . وكان هذا فى الفقرة الاستهلالية للمشهد . وقبل ذلك استخدام وعى آنا ميها لوفنا دروبتسكوى فى عرض المشهد « اقنعت آنا ميها لوفنا نفسها أنه قد يكون نائماً » (ص ٦٦) وفجأة نتحول إلى وجهة نظر بيير « وبعد أن رفع رأسه .. بدأ بيير يفكر » (ص ٦٦) .

فى مثل هذا المشهد شكلت نظرة آناجيها لوفنا الإطار ، مع أن وجهة النظر هذه داخلية ، فهى إشارة إلى وعى شخص آخر ، وليست خارجية كما هو الحال فى عملية التأطير . ولذلك لا يمكن تفسيرها أو تسويقها إلا وظيفياً . وبما أن موقع بيير مركزى فى القسم الثانى من السرد ، فلابد أن تكون وظيفتها مختلفة . ويمكن أن نعد هذا - أيضا - مثلاً على التأخير الذى ينشأ نتيجة التحول من وجهة نظر خارجية (بالنسبة إلى بيير) إلى وجهة نظر داخلية .

وعليه ، يمكن أن يقسم النص السردى كله تعاقبياً إلى مجموعة وحدات نصية أصغر فأصغر ، وكل وحدة مؤطرة بالتعاقب بين المواقع الخارجية والداخلية للمؤلف(٣٤) .

ويلاحظ المبدأ نفسه فى التنظيم المكانى لرسم ما قبل عصر النهضة ، إذ يمكن استثمار وجهة النظر الداخلية للمشاهد(٣٥) . وهنا ، يبدو فضاء اللوحة تجمعاً معقداً مقسماً إلى فضاءات صغرى متميزة وواضحة (اللوحة رقم ٨) . وكل فضاء منظم بالطريقة التى يتم بها تنظيم الفضاء الكلى . ذلك أن لكل فضاء صغير أمامية ذات محيط ، وهى مبنية من موقع مراقب خارجى . بينما يُبنى الجزء المركزى لكلٍّ من هذه الفضاءات الصغرى من موقع مراقب داخلى (موقع هذا المراقب داخل الفضاء الممثَّل) .

ويبدو هذا جلياً فى التناوب المتميز للأشكال ذات المنظور الملحوم بشكل حاد ودون مستوى النظر ، كالمنظورات المقلوبة .

ويظهر المنظور الذى دون مستوى النظر - بوجه عام - على المحيط الخارجى للصورة ، بينما يبنى التمثيل نفسه ، وهو من وجهة نظر مشاهد داخلى ، على وفق المنظور المقلوب .

ويتجسد هذا التعاقب فى وجهات النظر على صعيد الضوء والظلمة - أيضاً - مما يميز المنظور المقلوب هو المصدرالداخلى للإنارة ، وبالتالى تقع الظلال على المحيط الخارجى للصورة . ومثل هذا التعاقب قد يحدث أفقياً وعمودياً وفى عمق الصورة - أيضاً - ويساعد على إبراز المظهر المتعدد الطبقات الذى يميز النظام المكانى للتصوير القديم . ويمثل هذا النظام فى الرسم القديم نظام التمثيل المسمى « التلال الأيقونية » icon - hillocks - التمثيل التقليدى للمشهد الطبيعى ، وكذلك التمثيلات المتداخلة (للملائكة والأجرام السماوية وغيرها) إذْ يختفى جزء من الصورة وراء الطبقة المكانية التالية .

وفى الأدب تتجسد ظاهرة ضم الأوصاف الصغرى أو نص جزئى فى نص عام واسع بالتأليف باستخدام أسلوب تضمين قصة داخل أخرى ، ويمكن أن نجد أبسط مثال وأوضحه فى الحكايات القصيرة novellas المؤطرة وحالات أخرى محددة يبدو فيها تبدل الراوى واضحاً . ويدرك القارىء بوضوح الحدود الفاصلة بين القصص . وفى أمثلة أخرى ، تندمج الوحدات الوصفية الصغرى اندماج عضوياً بالعمل الأكبر ، وهنا يختفى تبدل موقع الراوى عن القارىء . كما لا يمكن ملاحظة الحدود والفواصل بين الأقسام المكوِّنة للنص ، الاّ عن طريق اكتشاف اساليب التأطير الضمنية ، (التى تشكِّل التجاعيد الداخلية للعمل إذا صح التعبير) والتى تختلف عن أساليب التأليف الداخلى لكل وحدة وصفية صغرى . - ان الأقسام الملتحمة فى مثل هذه الأمثلة

لايمكن عزلها ، ولا يمكن -- كذلك - تقسيم العمل بالطبع إلى أجزائه المكونة له .

ومن الممكن أن يكون هناك نمط تأليفى أكثر تعقيداً ، وذلك عندما تتداخل أطر النصوص الصغرى على أى مستوى (التعبير مثلاً) مع الأطر التى تتجلى على مستوى آخر (مستوى الخصائص المكانية - الزمانية) . ولا يمكن تجزئة النص المؤلف على هذا النحو إلى العناصر الوصفية الصغرى المكونة له ، مع أنه يمكن تحديد التقسيم وحالات الفصل على كل مستوى ، وتبدو الحدود متطابقة على كل المستويات فى حالة تداخل قصة ضمن أخرى . وبالطريقة نفسها ، يمكن دمج كلام ضمن كلام بصفته وحدة متميزة وعلى شكل خطاب مباشر ضمن نطاق نص أوسع . أو ، كما هو الحال فى الخطاب شبه المباشر ، يمكن أن يندمج كلام ضمن آخر عضوياً فى النص ككل .

ويمكن أن توصف الظاهرة نفسها فى الفنون التصويرية على أنها تمثيل ضمن تمثيل ، وهى ملحوظة فى أكثر الأشكال التنظيمية بدائية ، وتتجسد فى وضع صورة ضمن أخرى . وسلسلة الصور الصغيرة المترابطة التى تشكل إطار الأيقونة أو الصور الجدارية القديمة أمثلة على هذا الشكل .

غير أن أكثر الحالات تعقيداً هى الأنظمة المكانية المتعددة الطبقات التى نراها فى صور القرون الوسطى . فهناك تبدو التمثيلات المنفصلة للفضاءات الصغرى وقد توحدت عضوياً وعلى نحو لا يقبل الانفصام فى التمثيل المكانى العام للوحة .

ويمكن إدراك الحدود الفاصلة بين الفضاءات الصغرى المكونة لها بوساطة الأطر التأليفية الداخلية .

وسنناقش فى القسم القادم الوظيفة التأليفية الخاصة للتمثيل ضمن التمثيل (وبوجه عام للعمل داخل العمل) .

بعض المبادىء المتعلقة بتمثيل الخلفية

تشير ملاحظاتنا بشأن الطبيعة التركيبية للفضاء فى التصوير القديم إلى أن نظام كل مكوِّن فضائى مصغر يعتمد على مكانه ووظيفته ضمن التمثيل . وهكذا يمكن أن يكونٍ لكل فضاء مصغر نظامه الفنى الخاص ومبدأه التنظيمى ، وعلى هذا الأساس تقدِّم الخلفية فى رسوم العصور الوسطى على وفق نظام فنى مختلف عن القسم المركزى . إن الخلفية ، بالمقارنة مع الشخوص التى تظهر فى المقدمة أو المركز ، يمكن أن تعرض من وجهة نظر عين الطائر مثلا ونستطيع هنا أن نرسم خطاً موازيا بشكل مباشر مع الأدب . ذلك أن وجهة النظر الشاملة المحيطة بالكل 'all-encompassing التى تأتى من موقع المراقب المتعالى تبدو متباينة تأليفياً مع الوصف الذى ينطلق من

وجهات نظر محددة ، وهى تسمح لوصف تفصيلى أكثر . وفى الحالتين ، تبدو النظرة الواسعة الشاملة على محيط التمثيل على نحو متميز .

وقد نستطيع أن نشير -هنا - إلى التعاقب الواضح بين تمثيلات المنظور (أى تلك التى تجرى على وفق قواعدا لمنظور الخطى) ، وتمثيلات اللامنظور من أجل المقابلة والموازنة بين الأصعدة المختلفة فى الأعمال التصويرية (انظر اللوحات ٩ ، ١٠، ١١)[٣٦] . ففى الرسم على سبيل المثال ، تُعطى الخلفية المزخرفة المسطحة (مرسومة على أساس المنظور الخطى) بالمقارنة مع الشخوص ذوى الأبعاد الثلاثة فى مركز الصورة ، انطباعاً عن ممثلين حقيقيين مقابل مشهد مرسوم . ولاحظ -أيضاً - الاستخدام المتكرر للتقابل بين الإشارة المقتضبة والتمثل الجبهوى المواجهُ فى مقدمة الصورة ، وبين أسلوب تمثيل الشخوص الهامشية فى خلفية الصورة ، وقد جاء مجسّماً وباروكيَّ الطابع[٣٧] . (انظر اللوحة ١٢) .

وفى فنون عصر النهضة ، يتكوّن الفضاء الممثَّل من فضاءات صغرى كثيرة . وكل واحد مبنى على وفق قواعد المنظور الخطى وبنظام مستقل (أى بخط أفقى خاص به) [٣٨] .

وغالباً ما يكون لفضاء الخلفية إطاره الخاص به ، على شكل مدخل أو لوح زجاجى لنافذة ، وهى تجسّد مفهوماً للرسم بصفته « رؤية من خلال نافذة » . وقد كان هذا المفهوم سائداً فى عصر النهضة . كما نستطيع أن نجد فى الرسم طبقات مكانية مرتبة بشكل متتالٍ ، ولكل طبقة إطار وموقع منظور .

وبناء على ذلك يمكن أن نتصوّر الخلفية فى الصورة على أنها صورة داخل أخرى ، وتمثيل مستقل منظم على وفق قوانينه الخاصة به (اللوحات ١٤، ١٥، ١٦) . فضلاً عن ذلك ، غالباً ما تستخدم الشخوص التى فى خلفية الصورة ، أكثر من شخوص المقدمة والمحيط الخارجى ، لأغراض زخرفية تزينية محض[٣٩] . فما يظهر فى خلفية الصورة ليس بعالم ، وإنما مشهد لعالم ، والخلفية ليست تمثيلاً ، بل هى تمثيل لتمثيل .

ترتبط هذه الظاهرة بحقيقة أن تمثيل الخلفية ، بصفتها جزءاً من محيط الصورة ، فى فن العصر الوسيط ، يبدو موجهاً ومكيّفاً لكى يمثل وجهة نظر خارجية (أى موجهاً نحو مراقب خارجى) ، بينما يبدو تمثيل المركز مكيّفاً لكى يمثل وجهة نظر داخلية لمراقب افتراضى يحتل موقعاً فى مركز الصورة . ومما يؤيد وجهة نظرنا بشأن خلفية الصورة التى إليها قبل قليل نشير إلى ظاهرة مماثلة تتسم بها الأيقونات الروسية . إذ تقوم البناية التى تجرى فى داخلها الأحداث مقام الخلفية ، ولهذا ، فهى تعرض من الخارج وليس من الداخل . وسنلاحظ لاحقاً أن أساليب تمثيل الخلفية والتأطير لاتختلف عن ذلك .

ونريد الإشارة - هنا أيضاً - إلى أن الخلفيات التصويرية المزخرفة فى رسوم جيتو التى تحدث عنها ا . بينوا على أنها بيوت ومقاصر مسرحية [ديكورات] stoge-property وصخور مسطحة أشبه ماتكون بارسوم ، تبدو كما لو أنها مصنوعة من ورق المقوى(٤٠) . كما نشير إلى خلفيات رسوم تنتو ريتو وال جريكو المرسومة عن نماذج شمعية لشخوص معلقة فى السقوف . فهذه كلها لا تمثل الواقع نفسه ، وإنما هى تمثيل لدافع ممثَّل .

وفى معظم نماذجه يبدو « التمثيل ضمن التمثيل » مبنياً على وفق نظام فنى يختلف عن ذلك الذى يطبق على بقية الرسوم . وهكذا يبدو تمثيل الوجه بشكل جانبى خصيصة لصيقة بفن المايا Mayan (والفن المصرى القديم) إن تمثيل القناع أو النحت يمكن أن يظهر الوجه كاملاً . وتبدو فى الفن المصرى القديم معالجة التمثال البشرى أو المومياء مختلفة عن الجسم الإنسانى الحى . ذلك أن تمثيل هيئة كائنٍ حى هى مزيج من الرؤية الجانبية والأمامية له (أى أن الجسم يعرض بأبعاده الثلاثة) . أما التمثال البشرى أو المومياء فيعرض بشكل جانبى (ببعدين فقط)(٤١) . وعلى النحو نفسه يعالج الفن الروسى بعض الهيئات الحيوانية .. فهو يقدمها بشكل جانبى .. مثل الحصان الحى الذى يعرض بصورة جانبية مؤسلبة stylized مسطحة على أرض منبسطة . ويتم خرق هذا المبدأ عندما يرسم تمثال حصان (انظر تمثيلاً كاملاً لتمثال حصان جوستنيان المرسوم على أيقونة نوفوجورد التى تعود إلى القرن السادس عشر) .

فى هذه الحالات كلها يختلف تمثيل الموضوع في أسلوب المعاجلة عن تمثيل الموضوع نفسه .

وهكذا ، فإن خلفية الصورة ، بوجه عام المحيط الخارجى لها ، تعالج بطريقة خاصة نوعاً ما على أنها تمثيل ضمن تمثيل . وهذه الحقيقة تسمح لنا أن ندرك شكلياً الهيئات والشخوص التى تعود إلى خلفية الصورة (أى الشخوص والهيئات الثانوية المختلفة التى تلعب دوراً هامشياً ، أو أنها « زوائد » و « اضافات ») (٤٢) .

وبالطريقة نفسها ، تمثل اعتيادياً الشخصيات الهامشية فى الأدب ، الذين يظهرون فى خلفية السرد إذا صح التعبير ، عبر أساليب تأليفية مختلفة مقابل تلك التى تصف الشخصيات الرئيسية . فهذه يمكن أن تقوم بدور الحامل لوجهة نظر المؤلف (بشكل أو بآخر) . أما الشخصيات الهامشية ، فلا تقوم المهمة ويُعرض سلوكها اعتيادياً من خلال وجهة نظر خارجية يتم توكيدها وإبرازها . وفى أبرز هذه الحالات تقدم الشخصيات الثانوية الهامشية وكأنها دمى وليس بشراً ، وهذا مثل آخر على التمثيل ضمن التمثيل الذى لاحظناه فى التصوير .

ويعد وصف كافكا لمجموعة من النزلاء فى روايته (المسخ) نموذجاً على هذه التقنية فهؤلاء النزلاء صورة نموذجية للشخصيات الهامشية الثانوية ويظهرون دائماً فى خلفية الأحداث . وهم ، فى سلوكهم الآلى الواضح ، أشبه مايكونون بالدمى فسلوكهم واحد ويظهرون فى وقت واحد وبنظام واحد (أحد هؤلاء يسمى الرجل الأوسط .. الأمر الذى يدل على أنهم لم يغيروا مواقعهم) وحركاتهم آلية بحتة ولا توصف ، فى الغالب ، الأ إشاراتهم . وعندما يتحدثون لاينطق إلا واحد منهم (الأوسط) بلسان الآخرين . ولنا أن نقول أن نزلاء كافكا هؤلاء قد تمثلوا لنا على نحو ماتبدو آلة ثلاثية الأجزاء ، ثلاث دمى مشدودة بخيط واحد ، ويحركهم شخص واحد . وشبيه بهذا السلوك الآلى ما نراه فى الشخوص التى تظهر فى خلفية (الحرب والسلم) . فهناك شخصيتان أشبه بدميتين مربوطتين طبقاً للمبدأ الذى يحكم أنابيب التوصيل فى الفيزياء . وهناك وصفاً لامرأة كان نيكولاى يتودد إليها فى فورونيز . ووصفاً لزوجها . « وفى نهاية السهرة .. فى الوقت الذى بدا وجه لزوجة أكثر حيوية واشراقاً ، بدا الزوج أكثر صلابة وكآبة كما لو كان لديهما مقدار محدّد من الحيوية والنشاط ، فحيث تزداد حصة الزوجة منها يتضاءل حصته الزوج » (ص ٨٨٠) .

وهناك مثل آخر نجده فى بداية (**الحرب والسلم**) ، ففى حفلة آنابافلوفنا شيرر يبرز السلوك الآلى لشخصيات الخلفية على نحو مثير للانتباه . ولاسيما عندما يشبه المؤلف هذه الشخصيات بأنوال مصنع للنسيج (ص٧) .

وما هو أكثر وضوحاً وصف دوستويفسكى لجمهور من الناس فى (يوميات كاتب) : كان أحدهم يقطب أمامى مختفياً وراء هذا الجمهور الغريب ، وهو يشدّ نوعاً من الأسلاك التى يُحرّك الدمى ، بينما هو يغرق فى الضحك (من أحلام بطرسبرج شعراً ونثراً ١٨٦١) .

وفى رواية (**الجريمة والعقاب**) يصف دوستويفسكى عائلة كابر نوموف التى أجّرت الغرفة إلى سونيا مارميلادوف بالطريقة نفسها .. إن عائلة كابرنوموف نموذج الشخصيات الهامشية الزائدة . فنحن لانسمعهم يتكلمون أبداً ، وعلى سبيل المثال ، يعرض لنا حديث سفدر يجالوف مع مدام كابرنوموف كما لو كان حديثاً هاتفياً :

« وهكذا ترين ، ذلك هو الطريق إلى صوفيا سمينوفنا . انظرى لا أحد فى الدار ألا تصدقينى ؟ أسالى كابرنوموف . لقد تركت المفتاح عندهم . هنا مدام كابرنوموف نفسها .. هيه .. ماذا ؟ إنها لصماء حقاً ! غادرت ؟إلى أين ؟ ألا تسمعى ؟ إنها ليست هنا ، ولن تكون إلا فى ساعة متأخرة من الليل على الأغلب[٤٣] .

إن سفدر يجالوف يتحدث إلى مدام كابرتوموف ، ويجيب عنها كما يفعل الإنسان عندما يتحدث إلى دمية .

وأخيراً - يمكن تقسيم الشخصيات إلى مجموعات : شخصيات تستطيع أن تنطلق وتتحرك بحرية ، وأخرى ساكنة لا تستطيع أن تغير ظروفها . فهى مشدودة إلى مكان محدد . وتقوم بدور الشخصيات المتحركة عموماً الشخصيات المركزية فى السرد . أما الساكنة فتبقى ثانوية . وهكذا فالشخصيات الهامشية الزائدة تكون مرتبطة بمحيط ما ، ويشكل وصف هذه الشخصيات جزءاً متكاملاً من وصف الخلفية . والمبدأ نفسه من وجهة نظر تصنيفية يمكن أن يوجد فى المسرح(٤٤) .

إن الميل نحو التنميط الذى يزداد فى خلفية السرد يظهر - أيضاً - فى تسمية الشخصيات الثانوية . ففى القصة التى ترويها كاترينا إيفانوفنا مثلاً فى (**الجريمة والعقاب**) نجد الألقاب والأسماء الغريبة والشاذة . مثال ذلك الأميرة بز ميلينا (تعنى بلا أرض) ، واسم الأمير شيجولسكى (ويعنى الغندور أو شديد التأنق) . على الرغم من أن ألقاب الشخصيات الأخرى فى الرواية واقعية . وهنا نجد تحولاً واضحا فى الأسس التى يقوم عليها الوصف . أعنى به التحول من الوصف الواقعى إلى الوصف النمطى وماهو جوهرى هنا أن القصة التى ترويها كاترينا إيفانوفنا ، إنما هى سرد ضمن سرد ، وأن الشخصيات التى تظهر فيها لا تشارك فى أحداث الرواية ، انها لاتوجد « واقعياً » فى السرد الذى يشكل الواجهة والأمامية . وعليه فإن هذه الشخصيات معروضة أمامنا بأسلوب التمثيل ضمن التمثيل .

إن الميل إلى التنميط فى تسمية الشخصيات الثانوية الكائنة فى خلفية السرد قائم فى عدد من أعمال دوستويفسكى . ففى قصة (*حلم العم*) نجد أن اسم الكونتيسة زاليخفاتسكايا يعنى (المنهورة) . وفى رواية (المقامر) يعنى الاسم دورزا شيجن (الوهج الأحمق) . وفى رواية (البديل) يعنى اسم الأمير سفنتشاتكن (عش الخنازير) Pigkin وفى رواية (الإخوة كرامازوف) يعنى اسم المدرس دار دانيلوف (مضابق الدرونيل) ، أما اسم تلميذ مدرسة المعلمين العليا بلكن فيعني (لوف الخبز) breadroll . أما فى رواية (الأبا) فإن اسم شخصية المادى العلمانى فى كسلوردوف يعنى (الأوكسجين) والشيء نفسه نراه فى تسمية الشخصيات الثانوية . ففى رواية (البديل) ، يعنى اسم الموظف الكاتب بزارنكو the cherk clevky الكاتب الكنسى] .

ويعني اسم الدكتور كوستو برافوف فى قصة (اللص الشريف) د الطبيب الذى يلوى العظام) bonc-twister .

وقد يسعى المؤلف إلى لفت نظر القارىء إلى مثل هذا الأسلوب فى التسمية ، ففى رواية (المراهق) يسمى مالك بيت القمار ، حيث يكسب المراهن بالمراهنة على الرقم صفر ، بإسم زر شيكوف (أى صفر) . وفى قصة (الزوج الخالد) يقول دوستويفسكى زن تروزوتسكى (وتعنى الشخص الذى يمشى خبباً .. أى سريعاً) كان

« يخب وراء أفراد المجموعة » ويعلق المؤلف على راوز ومخن (وتعنى المجادل) The Reasoner فى رواية الجريمة والعقاب قائلاً « إنه معقول كما يبن ومن لقبه » .

وهكذا يمكن تطبيق أساليب التمثيل ضمن التمثيل على الخلفية وشخصياتها فى التصوير والأدب على حد سواء . ومايحصل هنا إنما هو تشديد على السمة الدلالية للتمثيل ، إذ ليس الوصف علامة واقع ممثَّل ، كما هو الحال فى الشخصيات المركزية ، وإنما هو علامة هذا الواقع . أنه تعزيز للسمة التقليدية للوصف(٤٥) . وتبعاً لذلك تقف الشخصيات المركزية (التى فى المقدمة) على نفيض الشخصيات الثانوية ، فى ضوء حقيقة أن الخصيصة السيميائية أو النزعة التقليدية فى الوصف تكون بدرجة أقل بعض الشئ(٤٦) . ويقابل هذا بالطبع درجة أعلى من الواقعية (أو احتمال المطابقة مع الواقع) فى الوصف .

أن الشخصيات المركزية بالمقارنة مع الشخصيات الثانوية تبدو أقل سيميائية (تقليدية) ، وتبعاً لذلك أكثر واقعية وشبهاً بالحياة .

وهناك فى رسوم القرون الوسطى ميل مشابهٌ نحو نزعة تقليدية مفرطة فى تمثيل الخلفية وفى الأجزاء الأقل أهمية وظيفياً ، ويبدو هذا فى الميل الواضح إلى الزخرفة .

ونستطيع -هنا-أن نقتبس مثلاً على ذلك التمثيل التقليدى (**للتلال الأيقونية**) التى تظهر فى خلفية الايقونة لغرض الزخرفة ، أو تمثيل طيات الملابس فى الايقونة (انظر اللوحات ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠) على نحو لافت للنظر ، وتشد بى ..

وتوكيد النزعة التقليدية بشدة وقوة واضح على نحو خاص فى الأيقونة (oklad) التى تغطى الأقسام الأقل أهمية ، ونعنى بذلك الخلفية والملابس . ويمكن أن تفسر هذه النزعة الزخرفية التقليدية للأيقونة الروسية وظيفياً على أنها تمثيل ضمن تمثيل(٤٧) .

وينطبق التفسير نفسه على الأشكال التى تميز الأقسام المحيطة للتمثيل فى رسوم العصر الوسيط ، أعنى بها الأشكال التى تُرسم على نحو مجسم (ثلاثى الأبعاد) ووفق المنظور الخطى .

وقد يبدو أن هذين الشكلين تقليديان فى رسوم العصر الوسيط ، على نحو ما نميل نحن - الآن - إلى أن نعد التمثيلات الجبهوية الأمامية الدقيقة الصارمة وعناصر المنظور المقلوب أموراً تقليدية(٤٨) .

ومما يميز ايقونات العصور الوسيطة ومنمنماتها التمثيل الرمزى لصفات الخلفية . فهناك يبدو الليل مثل طومار مرصّع بالنجوم ، ويمثل الفجر بصورة الديك (لوحة ٢٢) . وقد نلاحظ فى خلفية الصورة - أيضاً - معالجات مثولية مثل النهر

الذى يرسم على شكل تيار ماء متدفق من إبريق يحمله انسان . أو جهنم التى تمثل على شكل وجه مرسوم فى خلفية الصورة .

إن إدراك هذا النوع من التمثيل يتضمن حلاً لشفرة المعنى إضافياً ، وعلى مستوى أعلى مما تحتاجه التمثيلات اللارمزية . وهذه العناصر مماثلة ومشابهة لعملية حل التشفير decoding فى اللغات الطبيعية عند صياغة الوحدات التعبيرية .

ونحن واجدون- هنا أيضاً – توكيداً وتشديداً للنزعة التقليدية مع تباعد فى المسافة بين الدال والمدلول ، وهو مما يميز الخلفية . إن الخلفية التقليدية تبرز فى مثل هذه النماذج على أنها رموز تصويرية اصيلة تعبر عن الشىء دون أن تسميه .

أن التمثيل التقليدى المألوف لمشهد مسرحي بوساطة لوحات جدارية أو غيرها تصف مكان الحدث (فى المسرح الشكسبيرى وما قبله) ، يمكن أن يكون مثلاً على التمثيل التقليدى للخلفية . بعد ذلك اكتسبت لوحات الجنفاص Convas stage sets المرسومة المعدة للمسرح ، وهى فى الحقيقة لاتختلف عن معدات المسرح التقليدية ، درجة عالية من التقليدية . إن هذه المسحة التقليدية للمعدات المسرحية يمكن أن ينظر إليها على أنها معدات مباينة وبشكل متعمد للحدث المسرحى نفسه تزيد من واقعيته . وهنا ، أيضاً تقوم خلفية الحدث المركزى بوظيفة تمثيل ضمن تمثيل .

وقد يكون للتقاليد المسرحية ، حيث الممثل يقابل المشهد ويوازيه (تمثيل ضمن تمثيل) بعض الأثر على الأدب والفنون التصويرية .

وحدة مبادىء التمثيل فى

الخلفية والإطار

إنّ وحدة التقنيات الفنية الشكلية لتمثيل الخلفية والاطار صفة مميزة لأنماط عديدة من الفنون . ففى المسرح القديم ، تمثيلاً ، يؤدى الإيماء الصامت (أو البانتومايم) وظيفة خلفية الحدث ، كما يؤدى وظيفة الاستهلال (مثال ذلك : البانتومايم الذى يقدّم « مقتل غونزاغو » ، فى الإخراج التقليدى لمسرحية هاملت لشكبير) . أمّا فى التصوير والرسم ، قبل عصر النهضة على وجه الخصوص ، فتبدو هذه الوحدة جلية واضحة فى أساليب التعبير عن المنظور ، ولاسيّما فى الرسوم التى توحى بالتجسيم ، المستخدمة فى الخلفية وفى محيط الصورة ، (كمقابل لنظام المنظور المستخدم فى القسم المركزى من الصورة)[٤٩]. كما نلاحظ هذه الوحدة نفسها فى الأعمال الأدبية ، وعلى نحو خاص فى التضاد القائم بين الوصف الخارجى (الذى يميز السرد وإطاره أيضاً) والوصف الداخلى .

وليس التماثل فى هذه التقنيات والأساليب الفنية الشكلية بالأمر العرضى بالتأكيد .

إن الخلفية والإطار كليهما يعودان إلى المحيط الذى يحد العمل الفنى . ولذلك فعندما ننظر إلى العمل الفنى بوصفه نظاماً مغلقاً يكون لدينا المسوّغ فى أن نتوقع وجهة نظر خارجية ، لا داخلية فى الخلفية والاطار . وتؤدى خلفية التمثيل عموماً الوظيفة نفسها التى يؤديها التأطير الأمامى . فكلاهما حدود للتمثيل . وكلا الإطارين على تعارض مع ما يجرى فى مركز التمثيل . وأقصد بالإطارين الخلفى والأمامى . وما يبدو تمثيلاً خلف الشخصية المركزية يمكن تصوره قائماً أمامها أيضاً ، عدا أنه قد يخفى الشخصية عن الأنظار . وبالعكس من ذلك ، فإنّ ما هو قائم فعلاً أمام الموضوع المركزى للتمثيل يمكن تحويله ، كما يفعل رسامو العصور الوسطى ، إلى خلفية الصورة ، ربمّا حتى لا يحجب التمثيل المركزى (كما فى تمثيل القسم الداخلى من بناية ، وهو المكان الذى يجرى فيه الحدث ، ويتأخر المظهر الخارجى إلى الخلفية) . وفى حالات أخرى تُفهم الخلفية على أنها انعكاس لأمامية متخيلة أو شفافة . وتستخدم الأطر غالباً لابراز عمل ما ضمن عمل آخر (صورة ضمن صورة ، أو مسرحية ضمن أخرى ، أو قصة ضمن قصة) . وهكذا فإنّ الوسائل نفسها تستخدم لتعيين إطار أو خلفية ، مع أنّ المفهومين وتحقيقهما متعارضان تماماً من حيث المبدأ . فلنضرب مثلاً : لو أنّ خلفية عمل ما مُثلت باستخدام أسلوب « التمثيل ضمن التمثيل » لبدا لنا هذا التمثيل المندمج على قدر كبير من التقليدية بالقياس إلى العمل المركزى الذى اندمجت معه وكانت إطاراً له . ومن جهة أخرى ، فانّ تمثيلاً يوضع ضمن آخر قد يكون هو التمثيل المركزى (فى مركز التأليف) ، بينما يكون التمثيل الذى يؤطره على المحيط الخارجى ، ويؤدى عند ذلك وظيفة الإطار . وفى هذه الحالة سنعتبر التمثيل الذى يؤدى وظيفة الإطار تقليدياً بالقياس إلى التمثيل الداخلى (المركزى) الذى يتميز بدرجة عالية من العفوية والفطرة .

ويمكننا أن نشير ، كوسيلة تأطيرية فى الرسم ، إلى تمثيل الستائر المسدلة (فى صورة روفائيل المسمّاة : Sistine Madona) ، أو إلى تمثيل أُطر الشبابيك والأبواب ، أو إلى أىّ « موتيف » motif خارجى مماثل يقع فى محيط الصورة وحدودها الخارجية .

أمّا فى المسرح فيبرز التأطير فى المقدمات التى تسبق العرض المسرحى . ويمكن اعتبار هذه المقدمات حواراً بين المشاهدين والممثلين يجرى قبل بدء المسرحية . (ونستذكر – هنا – التمهيد المسرحى لمسرحية « فاوست » لغوته) . يُعرض الحدث المسرحى بهذه الطريقة وكأنه مسرحية داخل مسرحية .

وأخيراً ، نستطيع أن نشير ، فى الأدب ، إلى تقنية مألوفة فى تأطير القصة القصيرة ، وأعنى بها استخدام حكاية تمهيدية episode استهلالية ، لا ترتبط مباشرة

بالقصة القصيرة الأساسية ، وإن بدا أنّ القصة اندمجت بها (كالذى نلاحظه فى حكايات ألف ليلة وليلة والديكاميرون وغيرهما) .

وعند بناء إطار لعمل ما ، بشكل عمل تكميلى آخر ، يحيط به ويغلفه ، يستخدم المؤلف فى الأغلب وجهة نظر خارجية ، تطابق وجهة نظر الجمهور أو القارىء ، كما أنها تتميز بنزعة تقليدية(تزيينية زخرفية) تكشف عن تفرد العمل المركزى وتبرزه .

ولا تنزع درجة التقليدية فى العمل الفنى إلى الثبات ، بل إلى التأرجح . ولهذه الظاهرة تفسيرات شتى ، فقد يتضمن تجلى التقليدية فى الوصف إشارة غير متوقعة إلى الشفرة ، لا إلى الرسالة . ويلمّح پوشكين إلى الوسيلة الشكلية فى شعره حين يقول :

بدأ الصقيع يطقطق

ويومض

ومع هذا الصقيع الفضى

تضطجع المروج

(والقارىء ينتظر الكلمات المقفاة .. مشرفاً ..

حسناً خذها

مادمت بارماً حانقاً) (٥٠).

يمكننا أن نمثل على الإشارة إلى الشفرة لا الرسالة، بالعرف الجارى فى مخاطبة الجمهور فى منتصف الحدث فى المسرحية (مثال ذلك شخصية هانز ڤرست فى كوميديا ڤروسطية) . وفى الحالين هناك إشارة إلى المستوى اللغوى – الشارح ضمن نص السرد ، يمكن اعتبارها محاولة لبدء السرد نفسه (٥١).

وهكذا نرى أن أسلوب « العمل ضمن العمل » يمكن أن يستخدم إطاراً أو خلفية ، ويكون استخدام وجهة النظر الخارجية أمراً مميزاً .

ملاحظات ختامية

حاولنا أن نكشف عن وحدة أساليب التأليف الشكلية في الأدب والفنون التصويرية بإبراز المبادىء التركيبية العامة للتنظيم الداخلي في النص الفني (بمعناه الواسع) .

وقد بدا هذا ممكناً لأنّ العمل الأدبي والعمل الفني الذي يقوم على التمثيل يمتلك خصائص النظام المغلق . فكل عمل يمثل عالماً مصغراً فريداً منظماً طبقاً لقوانينه الخاصة . كما يتميز بتركيب زماني - مكاني خاص به . وقد لاحظنا أنّ تعدُّد مواقع المؤلف قد تكون حاضرة في النص الأدبي والعمل الفني ، وإن هذه المواقع تدخل في أنماط مختلفة من العلاقات .

ففي نمط وصفي معين في العمل الأدبي يبدو موقع المؤلف ثابتاً ، ونحن ننظر إليه كما ننظر إلى موقع ، الفنان الذي يرسم بنظام المنظور المباشر . ولنا ما يدعونا ، في هذه الحالة ، إلى طرح سؤالين مهمين ، أولهما أين كان المؤلف وهو يصف الوحدات ؟ وثانيهما كيف تسنّى له أن يعرف سلوك شخصياته ؟ بكلمة أخرى .. يرتبط السؤال الذي يهمنا بمدى اعتماد القارىء على نظرة المؤلف وعلى النحو نفسه يمكن أن نخمّن موقع الفنان بالنسبة إلى الحدث الذي يمثله في الرسم ، استناداً إلى المنظور الذي يستخدمه في التمثيل [٥٢]. ويمكن أن يقارن التمثيل من المنظور المباشر بمبدأ الوصف النفسي من وجهة نظر خارجية وباستخدام عبارات التغريب ، من مثل (كما لو .. وكما يبدو .. الخ) . ويمكن القول إن الوصف في مثل هذه الحالات هو وصف ذاتي ، بمعنى أنه يشير إلى وجهة نظر ذاتية أو أخرى يتبناها المؤلف ، وهي وجهة نظر عرضية بلا شك . وفضلاً عن ذلك ، تبدو معرفة المؤلف في مثل هذا المثل محدودة . إذ إن هنالك أشياء لايعرفها ، كالحالة الداخلية للشخصية في الوصف الأدبي ،) أو مايكمن وراء حدود أفق الفنان في حالة التمثيل القائم على المنظور . ونحن نتحدث -هنا - عن حيث المبدأ عن القيود الواعية التي يفرضها المؤلف على معرفته ، وعن الوسائل التي بوساطتها يأمل في ضمان أكبر قدر من المصداقية .

واستناداً إلى هذه القيود يبدو التساؤل عن مصادر معرفة المؤلف ، التي أشرنا إليها قبل قليل ، مسوّغاً ومنطقياً .

هناك عدد من الحالات يبدو فيها المؤلف وهو يؤكد القيود المفروضة على معرفته . ولعلنا نستعيد - هنا - المثل الذي ناقشناه سابقاً من رواية جوجول (المعطف) ، حيث المؤلف (أوالراوي) يقص لنا ما كان أكاكي أكافيتش يفكر فيه .. ثم أضاف على

عـجل « ولعله لم يفكر فى هذا ... أمن الممكن الدخـول إلى أعـمـاق نفس الإنسـان واكتشاف ما كان يفكر فيه ؟ »

وبهذا الصدد تبدو محاولات تفسير معرفة المؤلف أو تسويفها ذات مغزى . وبشكل خـاص اكتشـاف دوافع التسلل إلى عقل الشـخـصـيـة . ومثل هذا الأسلوب مما يميـز أعمـال دوسـتـويفسكى وخـير مـا يمثل هذا مقـدمته لـ « كروتكايا » . وطبـقـاً لما يقـوله ستلمان « يستخدم دوستويفسكى فى مناقشته كاتب اختزال وهمياً يدوِّن المونولوج ، وهو ليس مونـولوجاً داخلياً ، ولكن مونولوج ينطق به (ونحن هنا أمـام قصـة أخرى) شـخـص مـوسـوس ممن يتكلمـون مع أنفسـم » ، ويمضـى سـتلمـان إلى القـول « إن من خصائص دوسـتويفسكى المميزة اهتمامه بالدوافع وبالتسويغ الشكلى للكلام المستخدم فى الكشف عن المونولوج الداخلى . ولهذا نلاحظ عنده الحوارات الطويلة والمنولوجـات الشفوية والوثائق المزيفة من مثل المذكرات واليوميات والاعترافات والرسائل »[٥٣].

ومع ذلك ، هـناك نظام أخـر للوصـف (أو للتمـثـيل) لا يسـمح بالاسـتـفـسـار عن مـصـادر مـعرفـة المؤلف ، لأنه استفسار مغلوط من حيث الجوهر فى حدود ذلك النظام من الوصف . ويمكن أن نمثل لهذا بالملحمة والتمثيلات التى يتم بناؤهـا وتكوينها طبقاً لمبـادىء المنظور المقلوب فـى الفنون التـصـويرية . فـقـد تنتـهى المـلحـمـة بموت كل الشـخـصـيات ، لكننا لا نستطيع أن نسـأل كيف أصبحت هـذه الأحداث مـعروفـة (وهو سؤال طبيـعى بالنسبـة إلى الأدب الواقعى) دون الخـروج عن اطار هذا النظـام الفنى الخاص[٥٤]. وبالطريقة نفسـها فإن تمثيل موضـوع معمول على وفق المنظور المقلوب لا يُقدَّم من خلال إدراك شـخص معين ، ولكن كما يبدو فى جوهره وحقيقته . وعلى هذا لا يسمح الفنان لنفسه أن يرسـم شكل المربع مثلاً وهو يضيق تدريجياً كلما اتجه نحو خط الأفق (كمـا تقـتضى بذلك قواعد المنظور الخطى) لمجرد أنه يراه كذلك فى لحظة مـا ومن موقع مـحدد . فـالفنان يرسـم الشكل هنا كما هو فـى حقيقته لا كمـا يراه . وليس هناك مجال للتساؤل عن نسبية المعرفة أو عن مدى ثقتنا بالفنان .

ويصح المبدأ نفسه على الملحمة ، إذ يمكن أن نعتبر ثبات الألقاب رد النعوت فى الملحمة من مميزات الوصف الشكلية للموضوع كما هو فى حقيقته لا كما يبدو (أى وصف جوهره لا مظهره)[٥٥].

إن التطابق بين مـبـادىء التـمـثـيل فى نظام المنظور المقلوب فـى الرسـم ومـبـادىء الوصـف فى الملحمة يناسب الوصف المفصل . مما يميز نظام المنظور المقلوب تكثيف حقل الرؤية . وبهذا يمكن أن نمثل أوراق الشجرة بوريقات قليلة ، ونمثل جمـهرة من الناس بعدد قليل فـهم ، وهكذا . ومثل هذا نراه فى الأدب الشعبى والآداب القـيمة . إذ يرمز لمـآثر جنس بأكمله بمآثر بطل واحد منه ، كمـا هو الحـال فى الشـعـر القـصـصى

الملحمى الروسى . وكما يتضح فى شخصيات من مثل (ايفباتى كولوفرات) و (فسيفولود بوتور) وغيرهما .. ويمكن أن نشير هنا أيضاً إلى الوصف التقليدى للمعارك فى الأدب الملحمى . إذ تمثل المعركة على شكل سلسلة من النزلات المنفردة بين رجل وآخر (نجد هذا فى الياذة هوميروس)[٥٦]. غير أنه قد ينجم تكثيف الرؤية هذا ضعف ظاهرى فى الربط بين الأشياء المنفصلة فى الرسم (حيث بالكاد تمسك الشىء ، أو عندما تتصادم على نحو مضطرب سيقان الرجال المتحركين) .

ويمكن أن يلاحظ غياب الروابط بين episodes المنفصلة فى الأدب أيضاً ، بسبب تكثيف الوصف فى كل حدث (التكثيف الشديد الذى يبدو كل وصف ممتلكاً مصداقيته وشرعيته . وبذلك تتلاشى الروابط وتضمحل) . وهذه ظاهرة واضحة فى الأدب الشعبى ، كما نستطيع أن نلمس غياب التناسق عند شكبير كما أدرك ذلك جوته وقارنه برسام يستخدم مصدراً مزدوجاً للإنارة (ان استخدام مصادر إضاءة متعددة إحدى خصائص نظام المنظور المقلوب) .

وما يماثل ثبات الألقاب فى الملحمة ثبات الأوصاف فى الأيقونات القديمة . وكما لاحظ سوكولوف « وعلى نحو ما يكون الأمير فلاديمير رقيقاً ، وتبقى الشمس المشرقة رقيقة عزيزة حتى فى حالات تنفيذ أحكام الإعدام .. كذلك يبدو القديسون فى الايقونة الروسية فهم لا يتخلون عن إرادتهم الدينية تحت أى ظرف.وفى أى وقت من الليل أو النهار . فالقديس يرتدى ثوبه المقدس دائماً ، والأمير ملابسه الأميرية ويضع التاج ، والجندى يلبس درعه .. » .

إن تعدد مواقع المؤلف (وجهات النظر) ممكنة فى كلا النظامين الوصفيين . أما فى الفنون التصويرية ، فتبدو وجهات النظر المتعددة خصيصة من خصائص نظام المنظور المقلوب فى المقام الأول . ومن الممكن أن نلاحظ هذا بين الحين والآخر فى الرسم الحديث ، وفى مراحل التطور التاريخى المختلفة للفن .

وبخلاف التصور السائد (الذى يغزو الوصف المبنى على تعدد وجهات النظر إلى بدايات الرواية الواقعية الاجتماعية والرواية السيكولوجية) ، فإن استخدام وجهات نظر متعددة يمكن رصده فى نصوص أدبية قديمة نسبياً .

إن أسلوب « التوازى » مثلاً ، وهو خصيصة ترتبط بالملاحم على اختلاف انتماءاتها الحضارية ، يشير إلى الاستخدام المتوازى لوجهات النظر . فلنأخذ مثلاً .

عندما يقول الشاعر :

كان الفتى الطيب يقترب

من المدخل

فاسيلى يقترب من

بيت البرج

فإنه يبنى وصفه للحادث نفسه على مستويين مختلفين . وهما مستويان متطابقان مع وجهتى نظر اثنتين . (يمكن القول إن البطل يبدو طيباً لبعضهم ، ولآخرين هو مجرد فاسيلى).

ويمكن أن نلحظ الإشارة إلى وجهات النظر المتعددة فى الساجا (قصص البطولة) الأيرلندية . كالذى نلمسه فى وصف الاجتماع الذى تم بين (كوشولين) و (إيمير) فى القصة التى تسمى (تودد إيمير) . ففى البداية توصف إيمير ورفيقاتها كما يراهم كوشولين . وهكذا يتاح للراوى أن يصور إيمير ويصفها . بعد ذلك يوصف كوشولين كما تراه إيمير ورفيقاتها (وتعرض شخصية كوشولين غالباً بأسلوب الكلام المباشر لواحدة من هؤلاء المرافقات ، وهو أسلوب يميز الأدب الملحمى بوجه عام) .

إن إستثمار وجهات النظر المتعددة المتعارضة موجود فى الأدب الروسى القديم أيضاً . فنحن نجده ، على سبيل المثال ، فى قصة الاستيلاء على قازان ، التى تعود إلى القرن السادس عشر ، حيث يمزج الوصف بين وجهات النظر المتعارضة للروس ولسكان مدينة قازان المحاصرة .

ولا بأس من الإشارة - هنا - إلى ملاحظة باختين المتعلقة بتعدد المستويات .. وخصيصة تعدد الأصوات التى تتميز بها المسرحيات السرية ، وإلى تعدد الأصوات البدائى غير المنظور الذى يظهر فى مسرح شكسبير وكتابات رابليه وسرفانتس (٥٧).

وتجد إمكانية اختيار نظام للوصف فى الأدب مصدرها فى الأحاديث اليومية والقص (وقد ألمحنا إلى هذا سابقاً) . فعلى الراوى أن يختار طريقة رواية القصة ، إن كان عليه أن يعيد إنتاج مدركاته للأحداث على نحو متتابع ، أو أن يعيد تنظيم تلك الأحداث بشكل أو آخر . وقد يُق من إعادة ترتيب الأحداث خلق تأثير قوى ، وهذا مبدأ يستخدم فى القصص البوليسية . إذ ترتب الأحداث فى بداية القصة على نحو لاتجعل الجمهور يشك فى الحل . ويقدم فجأة بعد ذلك الحل ، أو على العكس فى ذلك فقد يكون القصد تقديم عرض موضوعى للوقائع . والراوى لايقدم فهمه الأساسى للأحداث . إذ يعد هذا غير مناسب فى تلك اللحظة . بمعنى آخر، إنه لا يعتمد على موقعه كراوٍ ، وإنما يقدم لنا كيف تمت الأحداث فعلاً طبقاً لطريقة بنائه .

لا ينبغى النظر إلى النظامين الوصفيين اللذين ناقشناهما من زاوية تقويمية ، كما لا ينبغى أن يوضعا فى سياق تطورى . (مع أن وجهة النظر الداخلية تميز نظرة العصور الوسيطة للعالم[٥٨]. بينما تعد وجهة النظر الخارجية خصيصة العصر الحاضر)[٥٩]. فمن المناسب أن ينظر إلى هذين النظامين على أنهما اختياران أساسيان ينبغى للمؤلف (الراوى أو الرسام) أن يختار أحدهما ، ومن الممكن - أيضاً - أن يتعايشا فى النص الواحد وبتوليفات مختلفة .

هوامش الفصل السابع

١ - انظر بلجاكوف (السيد ومارجريتا) ، (موسكو ، ١٩٦٦) ص ٩٢ .

٢ - تتضمن ظاهرة « التغريب » estnangement علاوة على وجهة النظر الغربية a lienatu أسلوباً آخر وثيق الصلة ، وهو الشكل المعوَّق the impeded for ويتضمن هذا الأسلوب العمل على جعل عملية الإدراك صعبة وشديدة .. عملية تعويق . ويستخدم هذا الأسلوب من أجل توليد استجابة فاعلة عند المدرك ، ولإجباره ، فى أثناء عملية الادراك ، على تجربة الشىء كما هو فى حقيقته .

٣ - انظر فى موضوع التعارض بين الفكاهة الاحتفالية فى العصر الوسيط والفن الهجائى الحديث فى كتاب باختينى (**أعمال فرانسو رابليه والثقافة الشعبية فى العصر الوسيط وعصر النهضة**) ، (موسكو ، ١٩٦٦) ص ١٥ . يصف باختين الفكاهة الشعبية فى العصور الوسيطة بكونها ضحكة موجهة إلى الذات (فالشخص الذى يضحك لا يستثنى نفسه من العالم الذى يضحك عليه) . ويرى باختينى فى هذا خصيصة تميز الضحكات الاحتفالية الشعبية فى العصور الوسيطة من الضحك الهجائى الخالص فى العصر الحديث (الضحك السلبى) ، حيث الشخص الذى يضحك يقف خارج الظاهرة التى يسخر فيها ويعارضها . وعموماً . وبمقدار ما يتعلق الأمر بوجهة النظر الداخلية المميِّزة لوجهة نظر العصر الوسيط والموقع الخارجى الذى يميز العصر الحديث ، انظر أيضا باختينى (رابليه وأعماله) كمبردج ١٩٦٨.

٤ - باختين (**قضايا الشعرية عند دستويفسكى**) موسكو ١٩٦٣ ص ٧ . [والكتاب مترجم إلى العربية بعنوان قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى . بغداد ١٩٨٦] .

٥ - انظر ن . د . فلتز (**الثقافة والفن فى بلاد مابين النهرين والأراضى المجاورة**) موسكو ١٩٧٠ ص ٦٠ .

٦ - يفترض مبدأ المنظور المباشر أو الخطى (الهندسى) بوجه عام نوعاً من جدار شفاف متخيلٌ ، ينعكس عليه النموذج المرئى (قارن تجارب دورير المشهورة فى بناء ميكانيكيته للرسم على قواعد المنظور) ، إن هذا الجدار المتخيَّل يمثل الحاضر الذى لابد منه بين الفنان والواقع الذى يتم تمثيله طبقاً لقوانين المنظور المباشر .

٧ - مريام . س . بنم (**الفضاء فى رسوم العصر الوسيط ورواد المنظور**) نيويورك ، مطبعة جامعة كولومبيا ١٩٤٠ .

٨ - تنبه إلى الظاهرة التى نشير إليها ب . ا . فلورنسكى . وقد بحثها فى أحد أعماله غير المنشورة . كما التفت إليها ج . ن تشيترتون فى كتابه (**القديس توماس الأكوينى**) نيويورك ١٩٣٣ . وانظر ، بخصوص تمثيل العين فى الفن البوذى ، أى . س . سيميكا (**تاريخ البوذية فى سيلان**) موسكو ١٩٦٩ص ١٢ هامش ٤٠

٩ - كان مألوفاً فى فن الأيقنة الروسى ، حتى القرن التاسع عشر ، أن يرسم على الأيقونة ما يطلق عليه اسم العين الكبيرة وتكتب فوقها لفظة (الله) انظر كتاب (**رأى الانشقاقين فى بعض عاداتنا وفى تقاليد الحياة الكنيسة والأمة والمجتمع والمنزل**) سنت بطرسبرج ١٨٦٣، ص ٦ .

١٠ - س . م . ازنتشاين (الأعمال الكاملة) مجلد ٣ ص ٥١٦ . وانا شاكر لا يفانوف إذ لفت انتباهى إلى هذا النص .

١١ – انظر : م . نشتا (فى بعض قضايا سيميائية الفن البصرى : الحفل والواسطة فى علامات الصورة ، مجلة سيميوتك ١، عدد ٣ (١٩٦٩) ، ص ٢٣٣

١٢ – انظر : مجلة (**الحقيقة**) ٥٩ باسكوف ١٨٧٨، ص ٣٤٣

١٣ – انظر : بى . لوتمان (**التقليدية فى الفن**) الموسوعة الفلسفية موسكو ١٩٧٠ /٥ . ٢٨٧ – ٢٨٨ .

إن مناقشة الشخصيات الروائية بصفتها تمثل أناسا حقيقين أمر يرتبط بالقارىء الساذج والنقد التقليدى على حد سواء . انظر: تينانوف (**معضلات اللغة فى الشعر**) موسكو ١٩٦٥ ، ص ٢٥ يمكن أن نعد هذه المحاولات ، الى حد ما ،انتهاكاً للإطار فى الفن وامتداداً للحياة إلى الفن .

١٤ – هناك اتجاه فى فن القرن العشرين يميل إلى إقحام بعض الأشياء المادية من العالم الحقيقى إلى النص الفنى (مثال ذلك لصق قصاصات من الصحف فى لوحات الفن التكعيبى فى أعمال براك وآخرين) وقد مضى هذا الاتجاه إلى أقصى مداه فيما يسمى البوب آرت . أما فى الأدب ، فإن اقحام تقارير صحفية وثائقية (فى أعمال دوس باسوس مثلاً) وإعلانات وبيانات وغيرها تقوم بالدور نفسه .

١٥– غالباً ما يمتد التمثيل ، فى فن العصر الوسيط والقديم ، ولا سيما المنمنات ، إلى ما وراء حدود العمل الفنى ، فقد تخرج إيادى الشخوص المرسومة وأرجلها من الفضاء الفنى إلى ما وراء حدود الاطار .

١٦ – انظر :ب . فلورنسكى ، (الوصف الرمزى) **مجلة Fenishs** موسكو ١٩٢٢ ، ص ٩٠–٩١

١٧ – انظر : ج . ك . تشسترتون (عودة دون كيشوف) موسكو – لينفراد ١٩٢٨ ص ١٥٢ .

١٨ – انظر بشأن التمثيلات المشابهة م . شابيرو ١٩٦٩ ، ص ٢٢٣ . ويختلف شابيرو ومع التفسير المقدم هنا . إذ يرى أن هناك دليلاً على عدم وجود الإطار فى فن ما قبل التاريخ .

١٩ – شابيرو ١٩٦٩ ص ٢٢٥ .

٢٠ – فى الطقوس الكنيسة الروسية القديمة (استناداً إلى ما نلاحظه فى ممارسات من يسمون « المؤمنون القدامى ») تعليقات ذات طبيعة فنية خالصة (ميتان طقسية) . وهذه ليست جزءاً من محتوى الصلاة أو الطقس الدينى ، وإنما تتعلق بالإجراءات حسب (مثل التوجيه بقلب الصفحة) . ولا يهمس بهذا والتعليقات وإنما ينطق بصوت عالٍ لأنها لاتنتهك الطقس الدينى أصلاً ، ولا علاقة لنهاية . وللسبب نفسه يصحح الخطأ فى النطق بصوت مجهور مباشرة وفى أثناء الصلاة . و« المؤمنون القدامى » مازالوا يمارسون هذا النوع من التصحيح حتى الآن . ان رد فعل المراقب الطارىء على هذا النوع من المقاطعة خلال أداء الصلاة أشبه ما يكون برد فعله على تطفل التوجيهات المسرحية فى أثناء التمثيل . على أن هذا لا يعد مقاطعة بالنسبة للشخص الذى يركز تفكيره على مضمون الطقس الدينى نفسه . وشبيه بهذا ما نراه فى مسرح الدمى اليابانى . إذ إن الذين يحركون الدمى لا يختفون عن المشاهد . ومع ذلك فرن لا يلتفت إليهم أو يعيرهم أنتباهه فى أثناء التمثيل .

وهناك أمثلة أخرى حول الطقوس الدينية القديمة . ففى أثناء إجراء الطقوس تتم عملية اكساء الأسقف . وقد أصبحت هذه بمرور الوقت جزءاً من الأداء الكنيسى لهذه الطقوس .

٢١– وللسبب نفسه فإن الأيقونة القديمة (على عكس الرسم الحديث) لا تتطلب إطاراً . إن التمثيل لا يحتاج إلى حدود شكلية تحده ، لأن الشخوص التى فى المقدمة تشكل إطاراً طبيعياً للصورة . وفى الرسم القديم لا يتفصل الجزء آلياً عن الكل ، غير أنه يشكل فضاءً منغلقاً على نفسه ومنظماً بشكل مستقل ضمن الاطار .

٢٢ – شابيرو ١٩٦٩ ، ص ٣٢٧ .

٢٣ – زيجن ١٩٧٠ ، ص ٥٦ –٦١ . وانظر أيضاً(بعض الأشكال الفضائية فى التصوير الروسى القديم) فى مجلة Drevneruss Inoe is huss Sicor المجلد ١٧ (موسكو ١٩٦٤) ص ١٨٥ – ١٨٦ .

٢٤ – زيجن ١٩٧٠ ص ٥٩ – ٦٠ ، ٧٦ .

٢٥ – وعلى العكس من ذلك ، نجد أن فن الرسم اليابانى ، الذى يتميز باستخدام وجهة نظر مراقب خارجى ينظر من أعلى ، (وهو أمر يمكن تفسيره بحقيقة أن الفنان اليابانى يرسم اعتيادياً بعد أن يضع اللوحة على الأرض وليس على مسند خشبى كما هو الحال عند الفنان الأوربى) يمثل داخلية البناء عن طريق إزالة السقف بدلاً من إزالة الحائط الأمامى .

٢٠ – وفى هذا الصدد تبدو التوجيهات العمية التى تقدم للمصورين المبتدئين مهمة . فإن على المصور الذى يريد تصوير مشهد طبيعى أن يوفر « واجهة أمامية » أو مقدمة للصورة تسمح للمشاهد إن يعيد بناء وجهة نظر الذات – المراقب . وينصح أيضاً أن تضم هذه المقدمة صورة شخص ما يكون موقعه اعتيادياً فى جانب الصورة أو المشهد من أجل أن نتبنى وجهة نظره (ينطبق المبدأ نفسه على المشاهد الطبيعية التى يتم حفرها على القطع المعدنية etching انظر (اللوحة ٧) . وعندما تفتقر الصورة لهذه العناصر يصبح المشهد « لاشخصياً » . ولأنه لا يمكن أن ينسب لأية وجهة نظر حقيقية فانه يغدو مملاً . ولابد لنا من الإشارة إلى الاختلاف الجوهرى لطبيعة إدراكنا ووعينا لقصة خيالية تماماً ووعينا لقصة تدور حول أحداث حقيقية . ذلك أن القصة الحقيقية تجعل موقع الذات التى ترى الأحداث وتدركها حقيقياً ، ولذلك تبدو مثيرة للاهتمام أكثر من غيرها .

٢٧ – انظر : د . س ليخاتشيف (**شعرية الأدب الروسى القديم**) موسكو ١٩٦٧، ص ٢١٨ .

٢٨ – المصدر السابق ٢٣٢ – ٢٣٣ .

٢٩ – يمكن أن نعد طريقة الممثل الذى يخاطب الجمهور ، وهو يخطو إلى الأمام خارجاً عن حدود الفضاء المسرحى ، أسلوباً من أساليبت الختم وهى تحدث كثيراً فى المسرح .

٣٠ – انظر : ف . ف . جبيوس ،(**جوجول**) لينتغراد ١٩٢٤ بصدد دلالة مسرح الدرامى عند جوجول ، وبصدد دلالة التصوير ومغزاه عند جوجول أيضاً انظر لوتمان ١٩٦٨ .

٣١ – ج . ا . جوكوفسكى (**الواقعية عند جوجول**) موسكو – لينتغراد ، ١٩٥٩ ص ٤١ .

٣٢ – السابق ص ٤٠ .

٣٣ – باختين ١٩٦٣ ، ص ٥٥ – ٥٦ .

٣٤ – فى أثناء دراستنا لمعضلة تنظيم الزمن ، (الفصل الثالث) لاحظنا مبدأ مماثلاً . فمن الممكن تحديد الزمن فى العمل عن طريق المشاهد المنفصلة التى تقدم من وجهة نظر مراقب متزامن . ذلك أن لكل مشهد زمنه المصغر الخاص . وعندما يتحدد الزمان أو المكان بهذه الطريقة فإن الاطار يكون فى « الغضون أو التجاعيد » reams الذى يربط هذه الأجزاء المنفصلة ، كما يكون واسطة الانتقال بينها .

٣٥ – زيجن ١٩٧٠ . يتمثل هذا المبدأ بابرز أشكاله التخطيطية schemaetlze فى الفن المصرى القديم . ذلك أن التمثيل المكانى – هنا – يتجسد بشكل صفوف مرتبة الواحد فوق الأخر .

٣٦ – أن ما يميز تمثيل البناية فى الفن الروسى فى القرن السابع عشر والفن الإيطالى فى العصر الوسيط خلوهما من الجدار الأمامى ويمثل المشهد الداخلى لها على وفق قواعد المنظور . وحاصل الأمر أننا نكون أمام صورة داخل أخرى .

٣٧ - وبهذا الصدد فإن الشخوص الرئيسية فى الأيقونة تظهر بشكل أمامى وجهاً لوجه أما الشخوص غير الرئيسية فتمثل بشكل جانبى .

٣٨ - يمكن تعريف خط الأفق بالقول أنه الخط الذى تلتقى عنده الخطوط المتوازية فى التمثيل الذى يستند إلى قواعد المنظور .

٣٩ - يمكن لهذه الحقيقة أن تفسر الظاهرة الغريبة التى نراها فى خلفيات الرسوم القديمة ومحيطاتها . إذ نجد عناصر من نظام فنى متقدم أكثر (بالمعنى التطورى) من ذلك الذى نجده فى المقدمة . انظر م . شابيرو مادة (أسلوب)' فى (الانثروبولوجيا اليوم : مسح موسوعى) شيكاغو ١٩٥٥ ، ص ٢٩٣ . وبكلمات أخرى عندما يسعى الفنان إلى تمثيل خلفية أو شخوص ذات طابع هامشى ثانوى فى الرسم فانه قد يكون سابقاً لعصره . وهكذا يمكن أن تبنى الخلفية على وفق قواعد المنظور الخطى وعلى وفق قواعد الباروك (مع تقصير الأبعاد فى المنظور بغية ابراز الصورة للعين بشكل مجسم ، وتعبيرات للوجه معبِّرة) ، فى وقت لم تكن هذه المبادىء الفنية سائدة . ان الأشكال المرسومة على وفق المنظور الخطى والأشكال الباروكية موجهة نحو مراقب خارجى وتعتمد مباشرة على موقعه المكانى والزمانى (وهى حقيقة تجعل الطابع الذاتى المتضمن فى مثل هذا النوع من التمثيل أمراً لا يمكن تفاديه) أن هذا التوجه يمكن أن نتوقعه فى محيط الصورة .

وبهذا الصدد نضيف أن قوانين المنظور المباشر كانت معروفة منذ وقت مبكر نسبياً (القرن الخامس قبل الميلاد) . غير أن استخدامها كان مقتصراً على أشكال الفن التطبيقى . نلاحظ أول هذه الاستخدامات فى تنفيذ المشاهد المسرحية (وكان اكتشاف المنظور المباشر عند الاغريق القدامى مرتبطاً بفن المشاهد المسرحية) . كما يمكن تفسير وجود التمثيل الذى يقوم على المنظور الخطى فى بعض الأعمال السومرية ، فى ضوء أن هذا النوع من التمثيل اقترن بالفنون التطبيقية العملية . وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن استخدام المنظور المباشر فى رسوم عصر النهضة اقترن أصلاً بالمسرح (إن التسليم بهذه العلاقة مرتبط برسوم جيوتو للمشاهد الطبيعية) .

٤٠ - ا . نبوا (تاريخ الرسم) سانت بطبرسبرج ١٩١٢ ١ /١٠٧ - ١٠٨ .

٤١ - رسم على تابوت حجرى موجود فى متحف الهرميتاج وهو يمثل ورشة فنان مصرى قديم . انظر صورة له فى كتاب بافلوف (الصورة المصرية من القرن الأولى حتى القرن الرابع) موسكو ١٩٦٧ اللوحة ٢٦ . وهنا نلاحظ بوضوح التباين بين التمثيل الجانبى للوجه والتمثيل الأمامى (الوجه الكامل) فى الرسوم الجدارية . وانظر - أيضاً - تفسيراً لتمثيل الوجه الكامل للاله بيس Bes فى الفن المصرى ،حيث يبدو وجه بيس بشكل قناع . ولنا أن نفترض إن رسم الوجه كاملاً فى الفن المصرى القديم ارتبط بالتمثيل المتعلق بقناع الموت (وهو تمثيل ضمن تمثيل) وليس صورة مباشرة لكائن انسانى . والواقع إن الصورة كانت تؤدى وظيفة البديل عن قناع الموت وتوضع على القناع الذى يشبه المومياء . وقد استخدم الاثنان - الصورة والقناع - ولمدة طويلة على نحو متبادل (انظر بافلوف اعلاه ص ٤٦) . وبهذا الصدد يمكن الاشارة إلى الأعمال التى تتقصى العلاقات الأصلية الأولى للصورة وتمثيل البديل السحرى magic dowble . إذ من المحتمل أن يكون قناع الموت قد استنسخ اصلاً ، وفى وقت لاحق انفصل التمثيل الكامل للوجه ، عن المومياء وصارت له وظيفة مستقلة .

ويمكن كون تطور رسم الموضوعات الجامدة الساكنة مماثلاً للتطور الذى أوجزناه سابقاً . ذلك أن تمثيل الأشياء بكاملها يلحظ فى فن العصر البرونزى أولاً .. ويشكل أسلحة مرسومة على التوابيت الحجرية والإصاب المقدسة وهو رسم بديل عن الأسلحة الحقيقية التى توضع اعتيادياً على غطاء التابوت .

ومن المثير للاهتمام - حقاً - الإشارة إلى أن رسوم الشخوص على الزهريات اليونانية القديمة كانت تمثل دائماً بشكل جانبى . أما رسوم الجثمانات فتظهر مقعَّرة الخطوط ، ويبدو الوجه كاملاً وأمامياً ومن

ناحية دلالية (سيميائية) يبدو جسم الميت مرتبطاً بإدراك الفنان ووعيه لخلفية المشهد ، ولذلك فهى تمثّل طبقاً لقواعد تمثيل الخلفية . وتثير هذه الحقيقة مسألة الأشياء الجامدة وعلاقتها بالتمثيل ضمن التمثيل .

ويقول (فْبَر) أن الجثمانات تُمثّل فى الفن المصرى القديم بالأساليب الفنية نفسها التى تمثّل بها التماثيل .

٤٢ – يمكن أن تلاحظ العلاقة بين الخلفية (المشهد) والشخوص الهامشية فى الأداء المسرحى من خلال التغير فى المشهد المسرحى فى مسرح شكسبير . إذ إن الممثلين الذين يؤدون أدواراً ثانوية هم الذين يحملون الأثاث المسرحى خارج خشبة المسرح . قارن هذا بوظيفة العاملين الذين يرتدون زياً نظامياً خاصاً فى السرد المعاصر ويقومون بمهمة نقل الأدوات والمعدات والأثاث ... الخ .

٤٣ – دستويفسكى ، (**الجريمة والعقاب**) الترجمة الإنجليزية التى قام بها كونستانس جارنيت . نيويورك ١٩٥٨ القسم السادس ، الفصل الخامس ص ٤١٨ .

٤٤ – مما يميز الدراما القديمة أن عناصر البانتومايم تظهر فى خلفية المسرح . وإن التقليدية تبدو بارزة تماماً فى تمثيل المسرحية داخل المسرحية . وتبدو الظاهرة نفسها فى المسرح القديم باستخدام الأقنعة للشخصيات التى تقوم بأدوار خاصة محدودة مثل دور المحتال أو المتشرد أو العجوز (نستطيع الاستدلال على هذا من رسوم بومبى التى تمثل الأداء المسرحى ، ومن بعض الصور الموجودة فى مخطوطات تيرينس . [وهو كاتب مسرحى لاتينى عاش فى الفترة بين ١٩٠ – ١٥٩ ق . م]

٤٥ – يمكن أن نلاحظ ما يماثل هذا فى السينما . قارن الميل إلى تشديد « التقليدية » وتوكيدها بأسلوب الفيلم الصامت ويتمثل بإقحام قصة ضمن قصة .

٤٦ – تعرف التقليدية conventionality بأنها العلامة التى تشير إلى التعبير لا المضمون . وتتحدد درجة التقليدية بنظام العناصر المكونة للمتتالية .. علامة علامة العلامة وهلمجرا .

٤٧ – يمكن تفسير وجود الزخرفة على حواشى الأيقونة الروسية القديمة بالطريقة نفسها . وقد حاول انسيموف ان يفسّر أصل هذه الزخرفة بالقول أن حواشى لأيقونات القدمية كانت تزخرف ، وأحياناً كانت توضع الزخرفة فى الهالة المحيطة برأس الشخص المرسوم .. فضلاً عن الأحجار الثمينة التى تثبت على أرضية الأيقونة أو على القماشة المعدة للرسم . وعندما تعوز الفنان مثل هذه الأحجار فانه يمثلها بالرسم واللون . وتضبح عندئذ بالنسبة له صفات تقليدية لزخرفة الأيقونة . ويرتبط هذا النوع من الزخرفة بشكل مباشر بأسلوب التمثيل داخل التمثيل .

٤٨ – كتب ف . ا . بسلايف يقول أن العنصر النحتى كان مهيمناً علي الرسوم المسيحية القديمة ، إذ لم تكن الأيقونات تمثل الشخص وإنما تمثل شكلاً بارزاً له إ(أى نحتاً) . وهذا يتفق مع رأى آخر له هو أن الأيقونات تمثل أشكالاً فنية تقليدية ، وتبعاً لذلك ، فإن التمثيلات الأيقونية تعتمد على مبدأ التمثيل ضمن التمثيل .

وقد كان ميرهولد بتجاربه فى الإخراج المسرحى التقليدى ، يسعى لأن يخلق شيئاً كالمنظور المقلوب على المسرح . ويصف Piast الإخراج بالقول أن ميرهولدعندما يريد تمثيل مشهد جمهور أو حشد على المسرح فإنه يستوحى فكرته من النقش ذى البروز الضئيل bas- relif . ولأجل أن يخلق التأثير الذى يولده هذا النوع من النقش يستخدم سجاجيد كثيرة dلفها ويضعها خلف المسرح . وعندما يقف الممثلون عليها يظهرون أطول من الواقفين فى مقدمة المسرح ، وتبدو أكتافهم فوق رؤوس الممثلين الأماميين . أن هذا مثل على تطبيق مبدأ المنظور المقلوب المرتبط بالتمثيل ضمن التمثيل .

٤٩ – مما يميز الرسوم القديمة التشقق الذى يظهر فى التربة التى تبدو فى مقدمة الصورة . (وتمثل

هذه الشقوق بمنحدرات وكهوف) ، وهى تتماثل من حيث الشكل مع الشقوق التى فى الجبال التى تبدو فى خلفية الرسم . (وتمثل التلال gB يقونية تقليدياً خلفية التمثيل القديم) .

٥٠ – يوشكين (يوجين أو ينجين) ترجمة بابيت دوتشة فى كتاب (**شعر الكسندر بوشكين ونثره ومسرحياته**) نيويورك ١٩٣٦ ، ص ١٩٩ .

٥١ – تتميز العلامات المستخدمة فى الفن باختلاف درجة تقليديتها . وسبب ذلك اعتياطية العلاقة القائمة بين الاستعمال العادى لها خارج نطاق الفن والمعنى الذى تكتسبه فى النظام الفنى . فقد يستخدم الفن العلامات الجاهزة التى خلقها مجتمع ما فى ظرف ما (كالرموز الاسطورية التى أصبحت صوراً أدبية) أو يبدعها ويكونها من جديد ، إن العلامات التقليدية ، مع تميزها الواضح على صعيد المضمون والتعبير ، تعى تقليديتها تماماً على مستوى الشفرة .

٥٢ – انظر: جوكوفسكي ١٩٥٩ ، ص ٢٠١ . وكذلك ، شولنز ود . كيلوج (**طبيعة السرد**) نيويورك ١٩٦٦ الفصل السابع .

٥٣ – النظر ا . ن شتلمات (ملاحظات على بعض المعضلات التاليفية والأسلوبية الخاصة فى الحرب والسلم لتولتسوى) فى كتاب (**مساهمات أمريكية فى المؤتمر الدولى الخامس للسلافين**) (**الهوج هولندا ١٩٦٣**) ، ص ٣٣٠ .

٥٤ – كونك تسطيع أن تُلقى نوعاً ما من الأسئلة أولاً تُلقيها خصيصة تميز النظام الفنى .

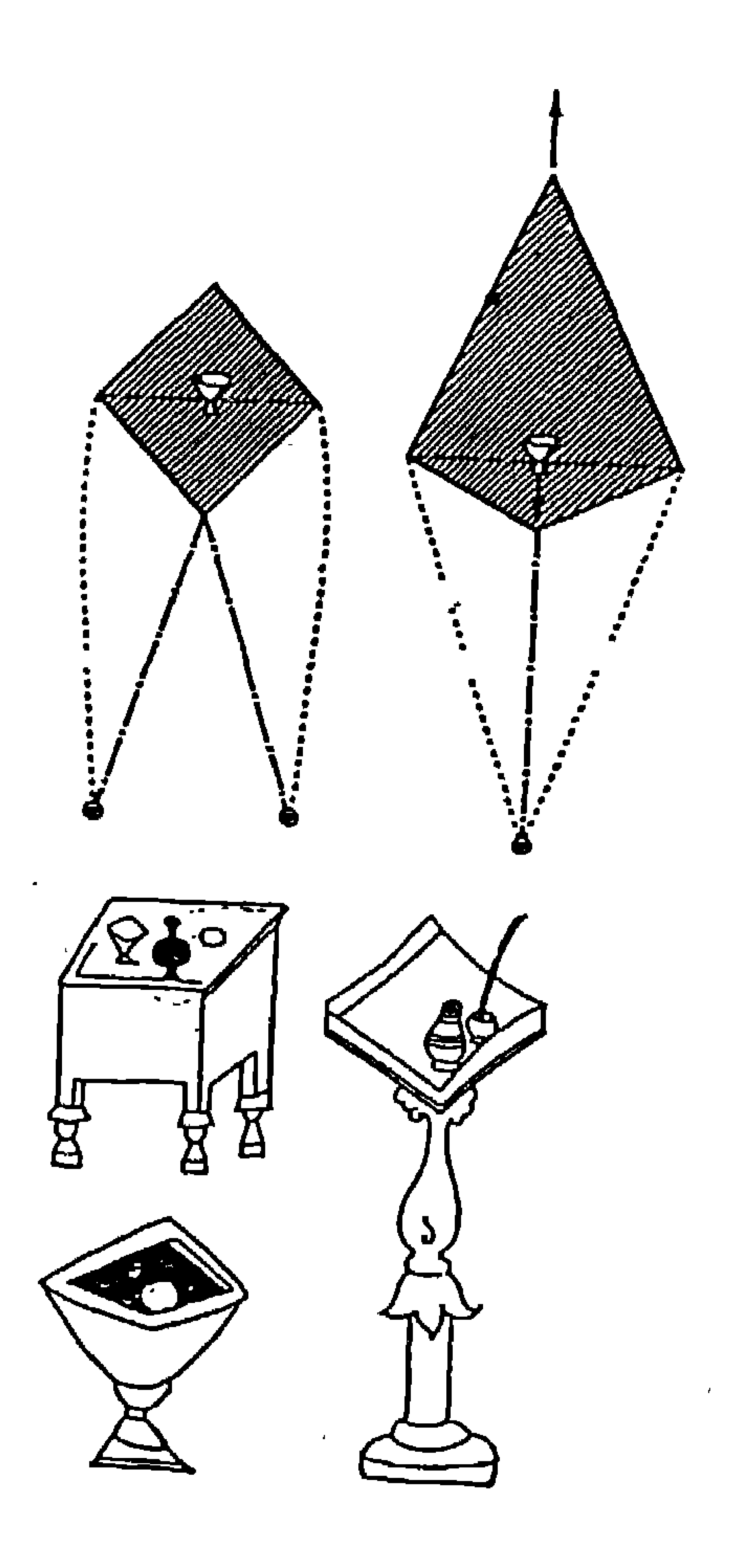
٥٥ – تدرك تقليدية هذا الوصف من موقع نظام وصفى أخر فقط . وفى إطار هذا النظام الخاص يبدو هذا النوع من الوصف موضوعياً .

٥٦ – انظر ف . ف . زيلنسكى ، بصدد صياغة مبدأ اللاتطابق التاريخى عند هومر . وطبقاً لما يقوله الباحث ، فإن الأحداث الهومرية تتطور على نحو تتابعى وليس على نحو متوازٍ أبداً . بمعنى أنه ليس هناك حدثان يقعان فى زمن واحد ، وإنما يقع الواحد بعد الآخر .

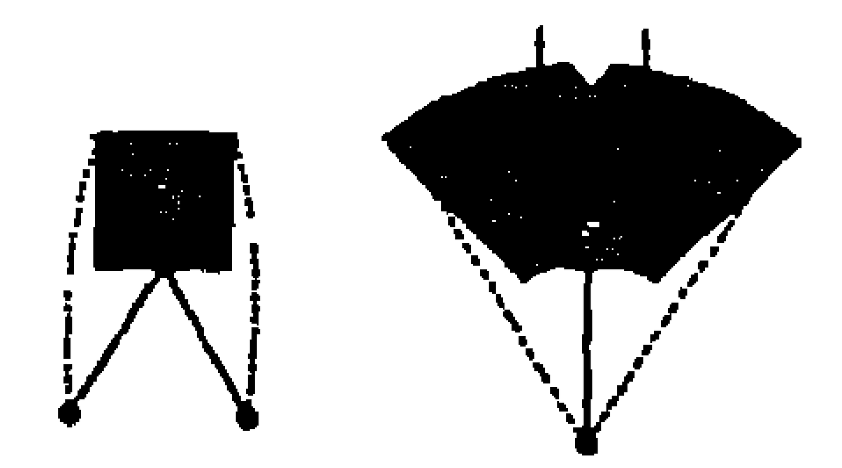
٥٧ – انظر باختين ١٩٦٣ ، ص ٢ – ٣ ، ٤٧ .

٥٨ – تنبع النزعة الموضوعية الأساسية فى الإدراك وفى تمثيل العالم من رفض إعتياطية العلاقة بين الدال والمدلول ، وهو موقف يُميز نظرة العصر الوسيط للعالم .

٥٩ – من الخصائص المميزة بحق لنظرة العالم الحديث أن ينتبه إلى منهج الوصف (ولاسيمّا إلى لغة الوصف) ؛ لأن الحقائق الموصوفة تعتمد على منهج اكتشافها (بعبارة أخرى ينصرف الانتباه إلى « كيف » الوصف ، لا « ما » الموصوف ، (ويحق لنا أن نشير – هنا – إلى الفلسفة الوضعية وميكانيكا الكم فى الفيزياء) .



Examples of distortions in the system of inverse perspective : (a) separation of the viewing positions; (b) merging of the viewing positions : the far corner becomes an acute angle and moves " away from the viewer" ; the nearest corner widens into an obtuse angle; the center is displaced " toward the viewer" ; (c) objects situated in the center of the table are displaced " toward the viewer ." (See Zhegin, 1970, pp.44, 48.) - Trans.



Example of distortions of rectangular objects in the system of inverse perspective : a straight line may become concave; a break in the concave line may occur in the rear part of the object (See Zhegin, 1970, pp. 44, 46) - Trans.

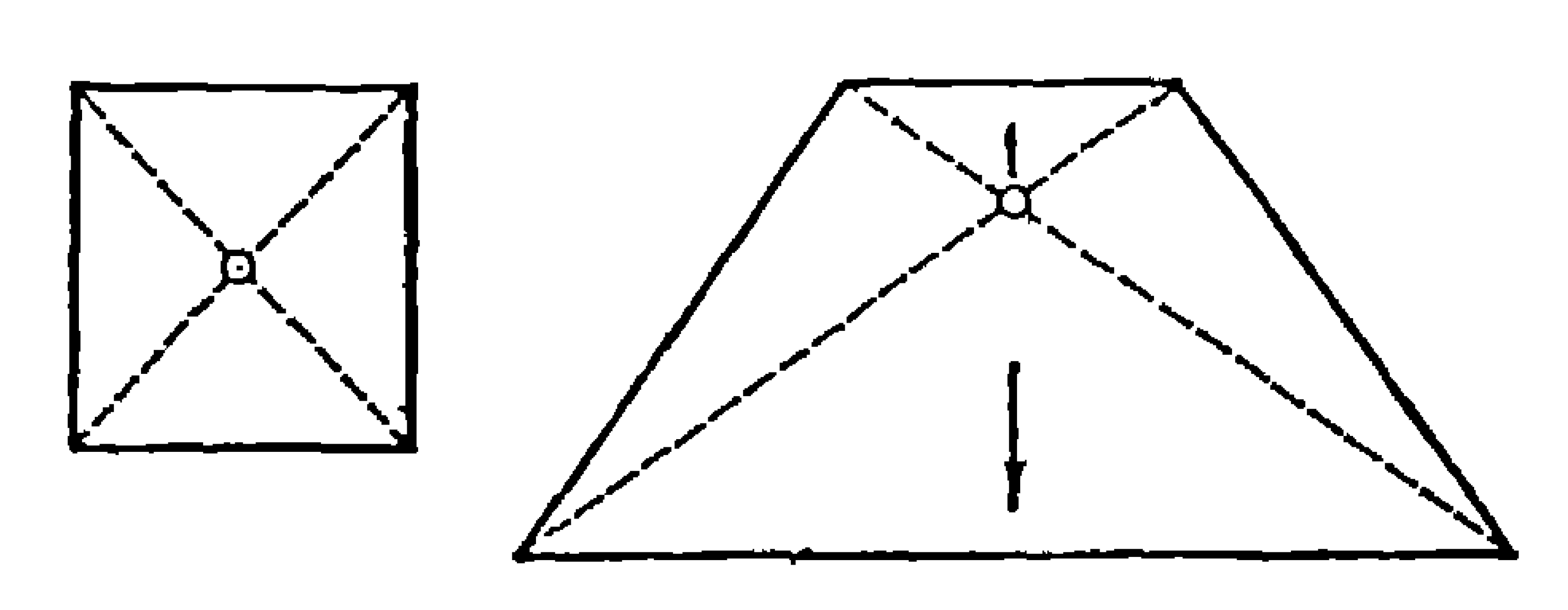
مخطط (ب) وشرحه

We may say that the frame of a painting (primarily, its real frame) belongs necessarily to the space of the external observer (that is, of the person who views the painting and who occupies a position external to the representation) - and not to that imaginary three-dimensional space represented in the painting.[26] When we mentally enter the imaginary space, we leave the frame behind, just as we no longer notice the wall on which the picture is hung; for that reason, the frame of a painting may possess its own independent decorative elements and ornamental representations. The frame is the borderline between the internal world of the representation and the world external to the representation .

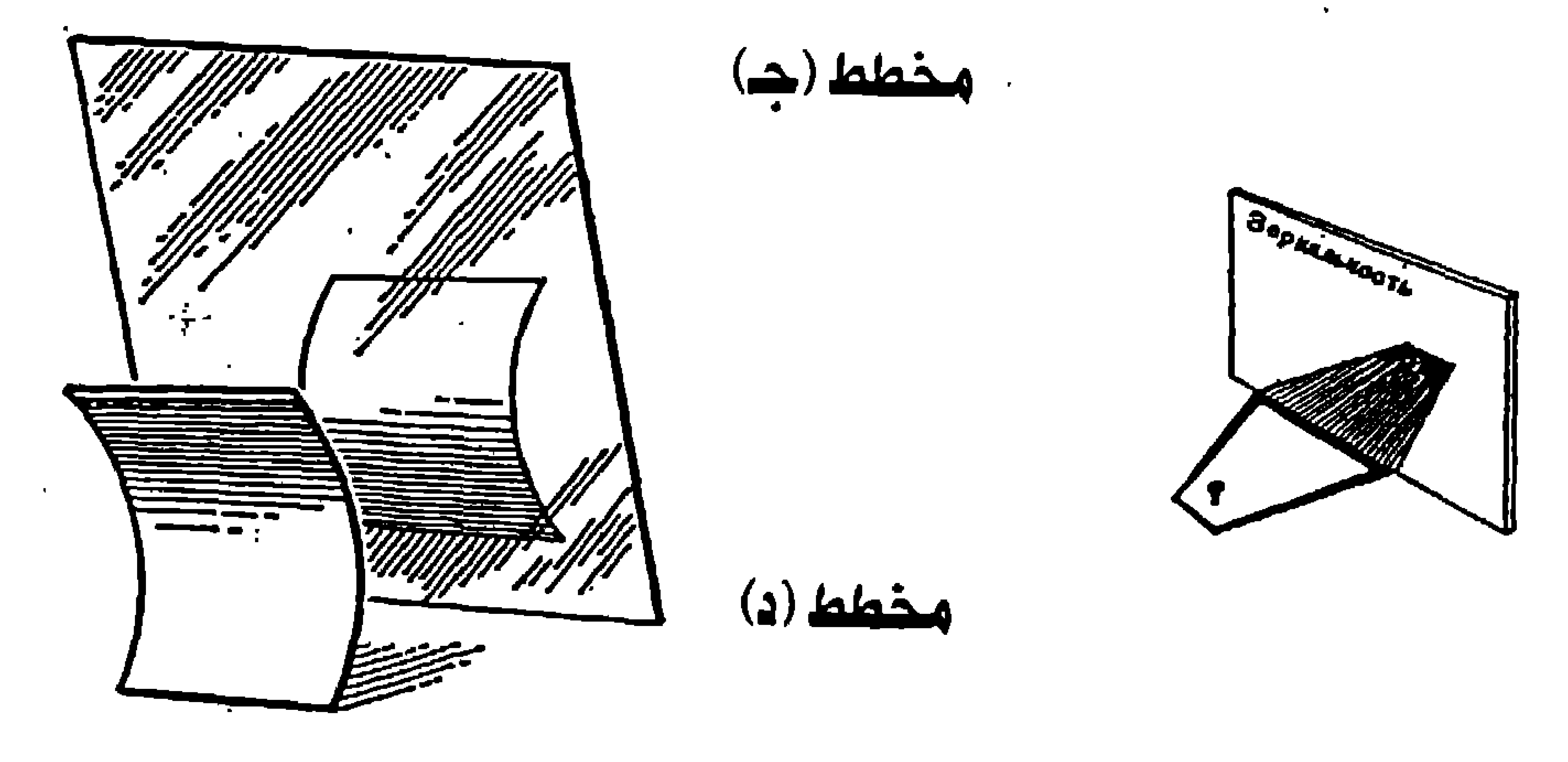
When the artist structures his image from an internal point of view, the frame is created by the shift from the internal point of view, which structures the central part of the representation, to the external point of view, which structures the periphery. This shift may be realized in a picture in the alternation between forms in the central part, represented in inverse perspective, which is manifested by concave forms, and forms on the periphery, represented in "sharply converging " low-eye level perspective, which is manifested by convex forms.[27] We should remember that forms of low eye-level perspective

26. Schapiro, 1969, p. 327.

27. See Zhegin, 1970 , pp. 56-61 Also see L.F. Zhegin, "Nekotorye prostranstvennye formy v drevnerusskoi zhivopisi" [Some spatial forms in old Pussian painting], *Drevnerusskoe iskusstvo: XVII Vek* Moscow, 1964), pp. 185 -186 . See Wulff , 1902 :

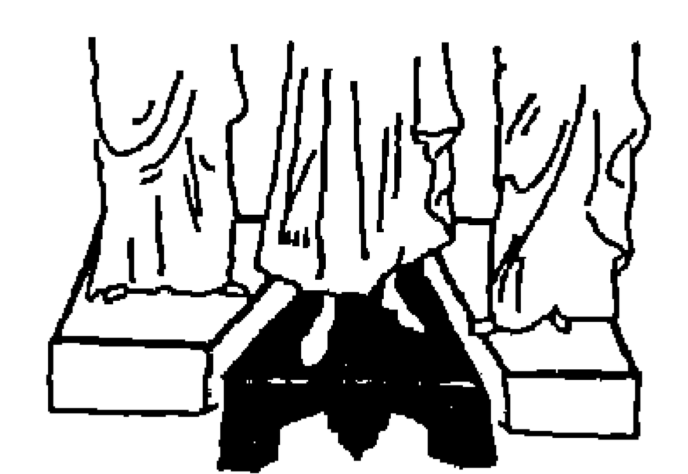


In the system of low eye-level perspective the center shifts "away from the viewer." (See Zhegin, 1970, P. 57.) - Trans.



Forms of low eye-level perspective are the mirror image of forms in inverse perspective. Concavity appears in a mirror as convexity. (See Zhegin, 1970, pp. 59; 60.) - Trans.

may be understood as mirror images of forms of inverse perspective. Zhegin Writes : Forms of Sharply-converging perspective (the figures in the foreground frame, for example) are presented as an observer inside the painting (vis-à-vis us) sees them-'from the reverse side,' so to speak. Because he must see the figures in the foreground as concave (in the inverse perspective), they are presented to us as being convex... This 'mirror-ness' pertains only to the *system* in which the representation is interpreted, not to the representation itself... As system,



Horizontal alternations of forms in inverse perspective (on the sides) and low eye-level perspective (in the center). (See Zhegin, 1970, p. 60) - Trans.

مخطط (هـ) وشرحه

the foreground frame represents the mirror image of the central plane, "[28] In other words, the "closed" world of the image, presented from the point of view of someone within the work, appears to us, along the periphery of the represented space, from its revers, external side.

The combination of the point of view of the internal viewer (located in the central part of the representation) and the point of view of the external viewer (on the periphery of the representation) is exemplified by the typical representation of a building in medieval painting : the interior is represented in the center of the picture, and the exterior is represented on the periphery. We can simultaneously see both the internal walls of a room, for example (in the main part of the painting), and the roof of the house to which this room belongs (in the upper part of the representation).[29]

The transition from the external to internal point of view and vice versa may be considered as a natural frame in a painting. The same phenomenon may be noted in a literary work.

28. Zhegin, 1970, pp. 59-60, 76.

29. On the contrary, in Japanese painting, with its characteristic use of the point of view of the external observer looking from above (which might be explained by the fact that the Japanese artist usually draws by putting the painting down on the floor, and not in the standing position characteristic of European art) the interior of a building is represented by removing the roof, rather than by taking off the front wall. See B. Vipper, *Problema i razvitie natiurmorta* [The problem and the development of still life (Kazan', 1922), pp. 70-71; also C. Glaser, Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei," *Monatshefte für Kunstwissenschaft (1908).*

شروح الرسوم التخطيطية

[ص ١٤٢]

(أ) نماذج للتشويه الحاصل فى نظام المنظور المقلوب : أ - انفصال مواقع الرؤية . ب - اندماج مواقع الرؤية : تصبح الزاوية البعيدة زاوية حادة وتبتعد عن الناظر . أما الزاوية القريبة فتتسع وتصبح زاوية منفرجة . ويبدو المركز منزاحاً باتجاه الناظر . جـ - تنزاح الأشياء الموضوعة على مركز الطاولة باتجاه الناظر .

[ص ١٤٣]

(ب) نماذج للتشويهات التى تحصل للأشكال المستطيلة فى نظام المنظور المقلوب ؛ إذ يبدو الخط المستقيم مقعراً ، وقد يحصل انكسار فى الخط المقعر فى القسم الخلفى من الشكل .

[ص ١٤٤]

(جـ) فى نماذج المنظور المنخفض على مستوى الرؤية ، يبتعد المركز عن الناظر .

[ص ١٤٤]

(د) أشكال المنظور المنخفض على مستوى الرؤية ، صور مرآوية فى منظور مقلوب . وتبدو الأشياء المقعرة فى المرآة محدبة .

[ص ١٤٥]

(هـ) التغيرات الأفقية لأشكال المنظور المقلوب (على الجوانب) وللمنظور المنخفض على مستوى الرؤية (فى المركز) .

شـروح الصـور الموجـودة

١ – (توقير المجـوس) تمثل الشـخصـيـة التى فى أقـصى اليـمين الفنان نفسـه اللوحة لبو تشيللى .

٢ – وليـمـة the feant of the rosary لدورير . وتمـثل الشـخـصـيـة التى قـرب الشـجرة (فى اليمين) الفنان نفسه .

٣ – تنفيذ التعاقب الزمنى فى الفنون التصويرية . لوحة (اعدام القديس يوحنا المعمدان) أيقونة تعود إلى القرن الخامس عشر .

٤ – تنفـيـذ التـعـاقب الزمـنى فى الفنون التـصـويرية . مـعـاناة القـديس سـرجـوس . منمنمة من (حياة سرجوس) . منمنحة من (حياة سرجوس) .

٥ – تمـثيل لبـرج فى الفنى الآشـورى . التـأليف نصف قطرى . مـوقع الفنان فى مركز الفضاء المرسوم .

٦ – تمثيل رمزى للعين الكبرى فى الأيقونات الروسية التقليدية (منمنم) .

٧ – شخوص المقدمة . مشهد لبيت العجزة والمقبرة فى موسكو . نقش يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن التاسع عشر .

٨ – الطابع التركيبى لتنظيم الفضـاء فى الأيقونة الروسـيـة . الفضـاء الكامل هو مجموع الفضاءآت الصغرى .

٩ – جاء تنظيم المقدمة هنا على وفق المنظور المقلوب . (لاحظ شكل المنصة) ، بينما جـاء تمـثيل المؤخـرة (الخلفـيـة) بـأسلوب المنظور المبـاشـر (انظر الأشـكال الهندسية فى الخلفية) .. تفصيل فى لوحة (حياة يوحنا المبشر) .. صورة إيطالية من القرن الثانى عشر .

١٠ – مُثَلَّث المقدمة – هنا – بأسلوب المنظور المباشر (انظر شكل المائدة) . أما الخلفية فبأسلوب المنظور المقلوب . (انظر البنايات فى خلفية الصورة) . مـأدبة النبـلاء الروس . منـمنم يعـود إلى القـرن السـابع عـشـر والثـامن عشر .

١١ – عناصـر المنظور المباشـر على مـحيط الصـورة . التمـثيل المجسَّم (ذو الأبعاد الثلاثة) الحاد فى رسـم الأرضية . (**إعدام القديس ماثيو**) . صورة ألمانية فى القرن الخامس عشر .

١٢ -الاشارات المقتضبة وتوكيد الأبعاد الثلاثة فى مقدمة الصورة بالمقارنة مع مبادىء تمثيل خلفية الصورة .(**القديس سيبا سيتيان**) للفنان انطونيلا دامينا .

١٣ - مريم العذراء مع الطفل وتوماس الرسول . صورة من القرن الخامس عشر ، وفيها تبدو الطبقات الفضائية ممثّلة تباعاً ، ولكل طبقة إطارها الخاص بها على شكل كوة وموقع منظور خاص .

١٤ - (**إعدام القديسة باربرا**) للفنان هانز شوشلن من القرن الخامس عشر . وتبدو الخلفية كما لو كانت صورة ضمن صورة .

١٥ - (**وجبة طعام**) صورة من كتاب صلوات انجليزى يعود إلى القرن الرابع عشر . وتبدو الخلفية كما لو كانت صورة ضمن صورة .

١٦ - تمثيل المقدمة (وهى المحيط فى هذا النموذج) يبدو مثل صورة ضمن أخرى . إن طريقة وضع الأشياء على المائدة تعطى الانطباع بأنها موجهة نحو المشاهد . تصوير لرواية من القرن الرابع عشر بعنوان (ثلاث سيدات من باريس) .

١٧ - زخرفة لخلفية أيفونة : مايسمى بالتلال الأيفونية . (دفن المسيح) . ايفونة تعود إلى أواخر القرن الخامس عشر .

١٨ - زخرفة لخلفية أيقونة ما يسمى بالتلال الأيقونية (معجزة القديس ميخائيل فى قونية) . أيقونة من القرن السادس عشر .

١٩ - زخرفة طيات ملابس من العصر الوسيط . تفصيل من مزاييك فى قائدرائية القديس مارك فى البندقية .

٢٠ - زخرفة طيات ملابس من العصر الوسيط . تفصيل من لوحة (الثالوث) لأندريه ربليف تعود إلى القرن الخامس عشر .

٢١ - تشديد للنزعة التقليدية (أو للطابع الرمزى) لخلفية (اجتماع ليلى فى معسكر العدو) . منمنم من كتاب تاريخى يعود إلى القرن السادس عشر . عولج تفصيل خلفية هذا التمثيل بشكل تقليدى محض ، فقد مُثّل الليل بطومار والفجر بديك .

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت . ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود السيد ، ماهر البطوطي
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى — داريو فو — ت : حسين محمود

السياسى العجوز — ت . س . إليوت — ت : فؤاد مجلى

نقد استجابة القارئ — چين . ب . توميكنز — ت : حسن ناظم وعلى حاكم

صلاح الدين والمماليك فى مصر — ل . ا . سيمينوڤا — ت : حسن بيومى

فن التراجم والسير الذاتية — أندريه موروا — ت : أحمد درويش

چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى — مجموعة من الكتاب — ت : عبد المقصود عبد الكريم

تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية — رونالد روبرتسون — ت : أحمد محمود ونورا أمين

شعرية التأليف — بوريس أوسبنسكى — ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى

بوشكين عند «نافورة الدموع» — ألكسندر بوشكين — ت : مكارم الغمرى

الجماعات المتخيلة — بندكت أندرسن — ت : محمد طارق الشرقاوى

مسرح ميجيل — ميجيل دى أونامونو — ت : محمود السيد على

مختارات — غوتفريد بن — ت : خالد المعالى

موسوعة الأدب والنقد — مجموعة من الكتاب — ت : عبد الحميد شيحة

منصور الحلاج (مسرحية) — صلاح زكى أقطاى — ت : عبد الرازق بركات

طول الليل — جمال مير صادقى — ت : أحمد فتحى يوسف شتا

نون والقلم — جلال آل أحمد — ت : ماجدة العنانى

الابتلاء بالتغرب — جلال آل أحمد — ت : إبراهيم الدسوقى شتا

الطريق الثالث — أنتونى جيدنز — ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين

وسم السيف — ميجل دى ترباتس — ت : محمد إبراهيم مبروك

المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق — باربر الاسوستكا — ت : محمد هناء عبد الفتاح

أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر — كارلوس ميجل — ت : نادية جمال الدين

محدثات العولمة — مايك فيذرستون وسكوت لاش — ت : عبد الوهاب علوب

الحب الأول والصحبة — صمويل بيكيت — ت : فوزية العشماوى

مختارات من المسرح الإسبانى — أنطونيو بويرو باييخو — ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف

ثلاث زنبقات ووردة — قصص مختارة — ت : إدوار الخراط

الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى — نماذج ومقالات — ت : أشرف الصباغ

تاريخ السينما العالمية — ديڤيد روبنسون — ت : إبراهيم قنديل

السياسة والتسامح — عبد الكريم الخطيبى — ت : عز الدين الكتانى الإدريسى

النص الروائى (تقنيات ومناهج) — بيرنار فاليط — ت : رشيد بنحدو

مساءلة العولمة — بول هيرست وجراهام تومبسون — ت : إبراهيم فتحى

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر
أوبرا ماهوجوني
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
الأدب الأندلسي
الأدب المقارن
راية التمرد
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكي المعاصر
مدخل إلى النص الجامع
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقي الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقي
الإسكندرية . تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
الخوف من المرايا

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

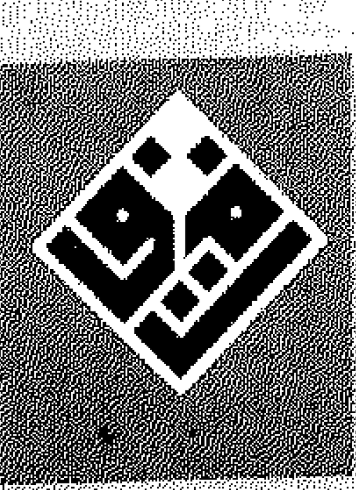
رقم الإيداع ١٥٦٠٢ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 096 - 3)



A POETICS OF COMPOSITION

BORIS USPENSKY



إن دراسة القوانين التى توجه أنماط التأليف وحرية اختيار صياغة العمل الفنى هى واحدة من أكثر المشكلات حيوية فى التحليل الجمالى . مع ذلك ، لم تتطور قضايا التأليف تطوراً كافياً حتى الآن . ويمكن للمنهج البنيوى فى دراسة الأعمال الفنية أن يقدم أكثر من إسهام فى هذا المجال . وعلى الرغم من أن بنية العمل الفنى كانت موضوع نقاشات مستفيضة ، فإنّ مصطلح « البنية » أو البناء مازال بحاجة إلى تعريف . فلا تقدم الكلمة ، فى أغلب الحالات ، غير مماثلة غائمة بأنواع البنى أو الأبنية المعروفة فى العلوم الطبيعية ، فى حين أنّ الطبيعة الخاصة بهذه المماثلة مازالت غير واضحة . وقد تكون هناك عدة مقاربات لصياغة بنية العمل الفنى ، ونعتزم فى هذه الدراسة أن نتأمل فى إحدى هذه المقاربات - وتلك هى المقاربة المتصلة بمحددات وجهات النظر التى يُدار من خلالها السرد (أو فيما يخص فنّ التصوير موقع الرؤية الذى يتم تشكيل الصورة منه) ، والتى تهدف إلى استقصاء تعالق وجهات النظر وتداخلها فى مختلف جوانبها .

وهكذا ، فإنّ هذه الدراسة تركز على مشكلة وجهة النظر ، وهى ليست مشكلة مركزية بالنسبة لتأليف العمل الفنى فحسب ، بل إنها مشكلة تشترك فيها مختلف الفنون .

الغلاف : عماد حليم